



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Kunst hat ihren Preis**

Ökonomische Aspekte der österreichischen Künstlerlandschaft in  
der frühen Neuzeit unter Berücksichtigung ihres sozialen  
Umfeldes

Verfasserin

**Katrin Elisabeth Leisch**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Ao. Univ.- Prof. Dr. Peter Fidler



# INHALTSVERZEICHNIS

1.	Vorwort .....	5
2.	Einblick in das Österreich der frühen Neuzeit .....	7
2.1.	Herrscher und Kriege .....	8
2.1.1.	Die Habsburger – das Leben am Hof .....	8
2.1.2.	Kriege und Unruhen – von den Bauernaufständen, dem Dreißigjährigen Krieg und der Türkenbelagerung Wiens.....	12
2.2.	Gesellschaftsstruktur – der Adel, das Bürgertum und die Bauern .....	16
2.3.	Religion – von der Reformation zur Gegenreformation .....	20
3.	Wirtschaft, Handel und Geldwert.....	23
3.1.	Geldwert, Preise und Löhne .....	24
3.1.1.	Verdienst am Beispiel eines Maurergesellen.....	25
3.1.2.	Preise von Lebensmitteln .....	26
4.	Vom Handwerker zum (Hof-)Künstler .....	28
4.1.	Zwischen Stadt und Hof .....	28
4.2.	Künstler am Hof und deren Besoldung.....	33
5.	Architekten .....	35
5.1.	Johann Bernhard Fischer von Erlach .....	35
5.1.1.	Auszug der Besoldung .....	38
5.2.	Johann Lucas von Hildebrandt .....	40
5.2.1.	Auszug der Besoldung .....	43
5.3.	Joseph Munggenast .....	45
5.3.1.	Auszug der Besoldung .....	47
5.4.	Franz Anton Pilgram.....	48
5.4.1.	Auszug der Besoldung .....	50
5.5.	Besoldung der Architekten im Vergleich.....	51
6.	Bildhauer .....	53
6.1.	Matthias Steinl.....	53
6.1.1.	Auszug der Besoldung .....	57
6.2.	Lorenzo Mattielli .....	59
6.2.1.	Auszug der Besoldung .....	62

6.3.	Die Brüder Strudel .....	65
6.3.1.	Auszüge der Besoldungen .....	69
6.4.	Franz Xaver Messerschmidt .....	72
6.4.1.	Auszug der Besoldung .....	75
6.5.	Besoldung der Bildhauer im Vergleich .....	76
7.	Maler und Freskenmaler .....	78
7.1.	Franz Anton Maulbertsch .....	78
7.1.1.	Auszug der Besoldung .....	81
7.2.	Joachim von Sandrart .....	84
7.2.1.	Auszug der Besoldung .....	86
7.3.	Martin Johann Schmidt – Der Kremser Schmidt .....	87
7.3.1.	Auszug der Besoldung .....	90
7.4.	Johann Michael Rottmayr .....	94
7.4.1.	Auszug der Besoldung .....	97
7.5.	Cosmas Damian Asam .....	99
7.5.1.	Auszug der Besoldung .....	101
7.6.	Daniel Gran .....	102
7.6.1.	Auszug der Besoldung .....	105
7.7.	Besoldung der Maler und Freskenmaler im Vergleich .....	107
8.	Einflüsse und Besoldung der Architekten, Bildhauer und Maler im Vergleich.....	111
9.	Zusammenfassung.....	115
	Anhang .....	117
	Abbildungen.....	117
	Abbildungsnachweis .....	164
	Bibliographie.....	171
	Abstract .....	179

# 1. VORWORT

Vorliegende Arbeit bietet einen Einblick in das Thema der Künstlerbesoldung der frühen Neuzeit in Österreich. Einblick deswegen, weil einerseits nur ausgewählte Künstler behandelt werden und andererseits, von manchen Künstlern zu wenige Quellen der Besoldung vorhanden sind, um eine wirklich repräsentative Übersicht darzustellen. Die meisten der verfügbaren Rechnungen werden allerdings dem Arbeitsaufwand der erbrachten Kunstleistungen kaum gerecht. Dadurch wird jeder Vergleich problematisch, da die Honorarnoten und Löhne höchstwahrscheinlich den aktuellen Marktwert des Künstlers widerspiegeln.

Die Idee für diese Auseinandersetzung mit der Thematik der Künstlerlöhne stammt von Prof. Fidler, und lautete eigentlich „Kunst hat ihren Preis – die Löhne der Künstler in Österreich“. Weil dieses aber für eine Diplomarbeit viel zu umfangreich wäre, legten wir uns auf den zeitlichen Rahmen der frühen Neuzeit fest.

Es ist unmöglich, einen Überblick von allen zu dieser Zeit schaffenden Künstlern zu geben, so habe ich von jeder Kunstsparte einige wenige ausgewählt. Die Kriterien hierfür waren, dass es sich um einen österreichischen Künstler handelt (es sind zwar Ausnahmen dabei, aber diese haben auch in Österreich gewirkt) und dass – zumindest einige – Dokumente über Besoldungen in den Monographien mit eingearbeitet waren. Im Laufe meiner Recherchen zeichnete sich immer deutlicher ab, dass die Löhne allein viel zu wenig aussagen.

Viel interessanter und aufschlussreicher ist es, diese unter der Berücksichtigung des sozialen Hintergrundes des Künstlers zu beachten.

Zu beachten galt auch, dass Zahlen allein nichts aussagen. Was macht man mit einer Lohnangabe, ohne die Kaufkraft zu kennen? Auch weitere Fragen wurden aufgeworfen: Welche politischen, wirtschaftlichen und religiösen Faktoren beeinflussten das Leben der Menschen in der frühen Neuzeit? Wie lebte die Gesellschaft? Was war der Unterschied zwischen Künstler und Hofkünstler?

Um eine bessere Struktur zu schaffen, habe ich die Arbeit in zwei große Teile gegliedert. Der erste sorgt für die historische Einbettung und bietet einen

Einblick in das Österreich der frühen Neuzeit. Es wird kurz auf die herrschenden Habsburger, die Kriege und Unruhen, die Gesellschaftsstruktur und die Religion eingegangen. Weiters folgt ein Exkurs über Geldwert, Preise und allgemeine Löhne, um dem Leser ein besseres Gefühl für die Kaufkraft und die damalige Währung zu vermitteln. Inhaltlich auch zum ersten Teil gehörend ist das Kapitel „Vom Handwerker zum (Hof-)Künstler“, in welchem auf die Künstlerpositionen zwischen Stadt und Hof, die Entwicklung am Hofe und die Besoldung der Künstler im Allgemeinen eingegangen wird.

Der zweite Teil ist anhand von Beispielen aufgebaut. Es werden hier die Gattungen Architektur, Bildhauerei, Malerei und Freskenmalerei separat behandelt. In den Kapiteln „Architekten“, „Bildhauer“ und „Maler und Freskenmaler“ werden Einblicke in die sozialen Hintergründe der einzelnen ausgewählten Künstler gewährt und zusammengefasst. Im Anschluss daran werden die in den Künstlermonografien vorhandenen Rechnungen chronologisch angeführt, um einen Überblick über die Besoldung zu erhalten. Jeweils am Ende des Kapitels werden die Tendenzen, Entwicklungen und Besoldungen der Künstler einer Sparte zusammengefasst und verglichen.

Abschließend werden die verschiedenen Kunstgattungen gemeinsam betrachtet, um Ähnlichkeiten und Unterschiede aufzuzeigen.

Um dem Leser eine bessere Vorstellung zu vermitteln, was welcher Künstler für welches Objekt bekam, sind für die entsprechenden Objekte Abbildungen beigelegt.

## 2. EINBLICK IN DAS ÖSTERREICH DER FRÜHEN NEUZEIT

Das Zeitalter der frühen Neuzeit unterschied Österreich von den anderen Ländern. Hier setzte der Barock später ein und erlebte die Hochblüte zu einer Zeit, als in anderen Ländern schon das Streben nach neuen Formen eingesetzt hatte. *„Österreich erlebt die Epoche des Barock in einer so starken Intensität des Gefühls, dass ein Aufbruch schöpferischer Kräfte auf allen Gebieten der Kunst sichtbar wird und nach Auswirkung drängt.“*<sup>1</sup>

Es trugen mehrere Faktoren dazu bei, dass der Barock in Österreich so gut angenommen wurde. Dazu gehörte das Gefühl der Sicherheit oder auch der wiedererlangten Sicherheit durch die Siege des Kaisers über die Feinde. Dadurch wurde die Lebensfreude des Volkes gesteigert und es wurde zur Arbeit motiviert. Die Stellung des Kaisers war in den Ständen durch das Niederringen des Protestantismus erhöht worden, die als Stützen dienten. Der höfische Kreis, die höfische Gesellschaft brauchte *„Repräsentation, Prunk und Glanz, und diesem Bedürfnis kam die barocke Kultur mit ihrem Luxus [...] entgegen.“*<sup>2</sup> Das religiöse Leben bekam einen neuen Auftrieb, so wurden viele neue kirchliche Kunstwerke geschaffen.

Der Habsburgerstaat bekam internationales Ansehen, Wien als Metropole wurde zum Magneten für Künstler, Handwerker und Händler aus vielen Nationen. Der kulturelle Aufschwung erfasste zuerst Kaiser, Adel und Kirche und schwappte dann auf die bürgerlichen und bäuerlichen Kreise über.

Nachstehend sollen nun ein paar wichtige Eckpfeiler der österreichischen Geschichte der frühen Neuzeit kurz erläutert werden.

---

<sup>1</sup> Schüssel, 1960, S. 7.

<sup>2</sup> Ebenda.

## 2.1. HERRSCHER UND KRIEGE

Die verschiedenen Herrscher und die Kriege beeinflussten die Kunstlandschaft in Österreich jeweils auf eine andere Art. So gab es unter den Herrschern einige Kunstliebhaber und Kunstförderer, die spezielle Künstler aus dem Ausland abwarben oder an den Hof beriefen, um sich einerseits mit dem Prestige zu schmücken, andererseits um sie jederzeit auf Abruf in der Nähe zu haben. Die Kriege förderten die Kunst auf eine andere Weise, für Dokumentation, Inspiration und vor allem für den Wiederaufbau der verheerenden Kriegsschäden<sup>3</sup>.

### 2.1.1. Die Habsburger – das Leben am Hof

Die Habsburger prägten über viele Jahrhunderte den europäischen Kulturraum durch ihre Förderung der Künste und Unterstützung der Künstler.<sup>4</sup>

Dadurch wurden die Malerei, Bildhauerei, Architektur und auch die Musik maßgeblich beeinflusst. Als Erbe haben sie uns einen großen Reichtum an Kulturgütern hinterlassen und so wirkt heute noch die habsburgerische Geschichte in unserem europäischen Lebensgefühl nach. An dieser Stelle wird ein kleiner Überblick über die regierenden Habsburger in Österreich gegeben.<sup>5</sup>

Die Habsburger waren das dominierende Adelsgeschlecht in Mitteleuropa: Es stellte von 1282–1453 die Herzöge und von 1453–1780 die Erzherzöge

---

<sup>3</sup> Nach der zweiten Türkenbelagerung setzte in Wien eine regelrechte Bau- und Ausstattungseuphorie ein, die sich nicht nur auf die Stadt beschränkte, sondern die auch den suburbanen Bereich erfasste. Pippal, 2000, S. 75.

<sup>4</sup> Die höchste Kunstentfaltung fällt in die Regierungszeit Leopolds I., Josefs I. und Karls VI. Schüssel, 1960, S. 8.

<sup>5</sup> Vertiefende Literatur zur Habsburgergeschichte: Jean Bérenger, *Die Geschichte des Habsburgerreiches 1273 bis 1918*, 1995. Richard Reifenscheid, *Die Habsburger – Von Rudolf I. bis Karl I.*, 1982. Brigitte Vacha (Hrsg.); Karl Vocelka/Walter Pohl, *Die Habsburger – Eine europäische Familiengeschichte*, 1992. Karl Vocelka/Lynne Heller, *Die private Welt der Habsburger – Leben und Alltag einer Familie*, 1998.



von Österreich. Nach der Wahl des Kaisers Albrechts II. 1438<sup>6</sup> stellten die Habsburger alle Kaiser des Heiligen Römischen Reiches<sup>7</sup> bis zu dessen Ende 1806, mit Ausnahme von Kaiser Karl VII. (1742–1745).<sup>8</sup>

Durch die geschickte Heiratspolitik und unvorhersehbare Todesfälle kamen die Habsburger im Laufe des 16. Jahrhunderts an das Herzogtum Burgund und an die Kronen von Spanien, Böhmen und Ungarn. 1558, nach dem Tod Karls V., erfolgte eine Trennung in zwei Linien des Hauses, eine spanische mit König Karl I. und eine österreichische mit Ferdinand I. Zwischen den beiden Linien bestanden enge Verbindungen, die in Form von gegenseitigem Heiraten zum Ausdruck gebracht wurden und schließlich zum Ahnenverlust und zur Degeneration führten. Die spanische Linie starb 1700 aus und die österreichischen Habsburger konnten nur einen kleinen Teil des spanischen Erbes für sich gewinnen. 1740 starb die österreichische Dynastie im Mannesstamm aus. Die Erbtöchter Maria Theresia heiratete Franz Stephan von Lothringen. Sie begründeten damit das Geschlecht Habsburg-Lothringen, das sich durch die große Kinderanzahl des Paares vergrößerte. Diese Linie regierte von 1765 bis 1806 das Heilige Römische Reich.

Maria Theresias Maxime des neuen Denkens war *„die Überzeugung, dass durch Bildung die Welt zum Besseren gelenkt werden könne“*<sup>9</sup>. Sie konnte dem Gedankengut des Absolutismus meist nur wenig abgewinnen, erkannte aber im Sinne des aufgeklärten Absolutismus, dass Schule ein Bereich war, der der Kontrolle des Staates untergeordnet sein sollte und nicht der Kirche. Es galt das Monopol der Kirche im Bildungswesen zu brechen und der erste Schritt erfolgte in der Gründung einer staatlichen Zentralbehörde zur Planung und Koordination der Reformen im Jahre 1760.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Reifenscheid, 1982, S. 64.

<sup>7</sup> Ebenda, S. 63ff. Kaiser Albrecht II. (1397–1439), Kaiser Friedrich III. (1415–1493), Kaiser Maximilian I. (1459–1519), Kaiser Karl V. (1500–1558), Kaiser Ferdinand I. (1503–1564), Kaiser Maximilian II. (1527–1576), Kaiser Rudolf II. (1552–1612), Kaiser Mathias (1557–1619), Kaiser Ferdinand II. (1578–1637), Kaiser Ferdinand III. (1608–1657), Kaiser Leopold I. (1640–1705), Kaiser Josef I. (1678–1711), Kaiser Karl VII. (1685–1740), Kaiserin Maria Theresia (1717–1780), Kaiser Josef II. (1741–1790), Kaiser Leopold II. (1747–1792), Kaiser Franz II./I. (1768–1835).

<sup>8</sup> Der Kurfürst Karl Albrecht von Bayern war unter dem Namen Karl VII. der zweite Bayer und Wittelsbacher auf dem Kaiserthron. Brockhaus, Bd. 30, S. 226.

<sup>9</sup> Sachslehner, 2003, S. 92.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 92ff.

Die Barockzeit war jene Epoche, in der die Herrscherhöfe einen noch nie da gewesenen Glanz erreichten. Als Vorbild diente der Hof von Ludwig XIV. in Versailles in Frankreich.<sup>11</sup> Die Herrschaftsform des Absolutismus fand in der Person des Sonnenkönigs die perfekte Ausprägung, denn Ludwig XIV. gestaltete seine eigene Person und sein Leben zum Gesamtkunstwerk.

Die prunkvollen Feierlichkeiten am habsburgerischen Wiener Hof waren aber keineswegs unpolitisches Privatvergnügen für die kaiserliche Familie. Die inszenierten Rituale – seien es Namenstage, Geburtstage, Taufen, Hochzeiten, Krönungen oder Begräbnisse – waren ein wichtiger Teil der Herrschaftspraxis, denn der Herrscher demonstrierte seine absolute Macht durch Opulenz und rauschende Feste. Für die Armee fehlte das Geld, aber für prunkvolle Feste trieb man immer wieder genug auf, auch wenn man dafür vielleicht eine Sondersteuer einführen musste.

*„Dass massiv Geld verschwendet wurde, war eine Selbstverständlichkeit und wog wenig im Hinblick auf den Gewinn an Repräsentation, wobei immer wieder über die Grenzen geschleift wurde: Eifersüchtig verfolgte man die diesbezüglichen ‚Leistungen‘ der Konkurrenz in Versailles und Sanssouci, in St. Petersburg, Dresden und München.“<sup>12</sup>*

Auch die unteren Gesellschaftsschichten durften an Freude und Trauer des Hofes teilhaben, denn zu den Konstanten der Familienfeste zählte auch die Errichtung von kunstvoll komponierten Ehrengerüsten, Triumphpforten und Scheinarchitekturen, das kostenlose Ausschenken von Wein, aufwändige Feuerwerke und Höhepunkte wie Theater- oder Opernaufführungen.<sup>13</sup>

Das alles diente neben dem Prestige dem Zweck, keine Langeweile aufkommen zu lassen, denn das war unschicklich. Der Adel war entmachtet und zur Untätigkeit verurteilt, weil die Entscheidungskraft in den Händen des regierenden Herrschers lag. Um keine Unzufriedenheit aufkommen zu lassen, die dann womöglich in eine Rebellion ausarten könnte, war dieses Unterhaltungsprogramm ein Muss. Das höfische Leben lief zum Teil wie ein Theaterstück ab.

---

<sup>11</sup> Das Schloss von Versailles war ein Sinnbild von Macht, Größe und Prunk und stellte alles bisherige in den Schatten. Palast und Garten waren Vorbild und Wunschtraum vieler europäischer Herrscher.

<sup>12</sup> Sachslehner, 2003, S. 77.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 76ff.

Da Österreich aus ganz unterschiedlich strukturierten Ländern zusammengesetzt war, kann es nicht als absolute Monarchie bezeichnet werden und repräsentiert daher eine Reihe von Varianten zum Thema Adelsherrschaft und Monarchie. Verglichen mit dem Pomp und der Prasserei in Versailles war die Hofhaltung in Wien bieder. Karl VI. war zeremoniös und starr in der Öffentlichkeit, ein Förderer von Wissenschaft und Kunst und zur Unterhaltung dienten die Musik und die Jagd. Als Maria Theresia mit ihrem Gatten Franz Stephan von Lothringen die Herrschaft antrat, wurde dem Lebensgenuss mehr Freiraum gegeben, als es damals üblich war. Sie brachte 16 Kinder zur Welt (fünf davon starben jung), denn im 18. Jahrhundert war alles auf Expansion ausgerichtet.<sup>14</sup> Ihr Leben war vom barocken Lebensgefühl und tiefer Religiosität geprägt. Doch in einem unterschied sich die Hofhaltung von Karl VI. und Maria Theresia nicht zu der französischen: Dem Adel gewährten sie Privilegien, versammelten ihn in der Hauptstadt und verknüpften seine Interessen mit denen des Hauses Habsburg.

Joseph II., der Sohn Maria Theresias, war dem Gedankengut der Aufklärung verhaftet und sah in der Kirche nichts als Aberglaube und Magie, mit Hilfe derer das Volk zu bändigen war, aber über die ein gebildeter Mensch nur lächeln konnte. Sein geerbtes Vermögen vermachte er dem Staat, erließ Sparmaßnahmen, öffnete die großen kaiserlichen Parks für das Volk und prägte sich so für die Nachwelt zum Reformator ein.

---

<sup>14</sup> Da im 17. Jahrhundert in Europa durch den Krieg und die Pest viele Menschen gestorben waren, herrschte im 18. Jahrhundert die Ansicht, dass ein Land umso reicher werden konnte, je mehr Bewohner es hatte. Noch dazu kam die Sorge um die Zukunft der eigenen Dynastie, denn es waren viele europäische Königshäuser vom Aussterben bedroht.

### 2.1.2. Kriege und Unruhen – von den Bauernaufständen, dem Dreißigjährigen Krieg und der Türkenbelagerung Wiens

Die Ursachen für die zahlreichen Unruhen, die schon aus einer Krise der spätmittelalterlichen Gesellschaft hervorgingen, waren wirtschaftlicher, sozialer und politischer Natur. Die Löhne und Preise stiegen an, während die Nachfrage nach Getreide zurückging – einerseits wegen des Bevölkerungsrückganges<sup>15</sup>, andererseits weil die Stadtbevölkerung mehr Fleisch als Brot aß. Dazu kam die Landflucht, da die Stadt für viele aufgrund besserer Lebensbedingungen verlockend erschien. Daraufhin schränkten die Grundherren die Rechte der Bauern noch mehr ein, Jagd und Fischfang wurden verboten, aber die herrschaftlichen Jagden nahmen zu.<sup>16</sup>

Auch die osmanische Bedrohung war ein Mitauslöser, denn die Krise der feudalen Herrschaft wurde dadurch sichtbar gemacht. Die Grundherren zogen sich bei ihrem Einfall auf ihre Befestigungen zurück und überließen die Bauern ihrem Schicksal.<sup>17</sup>

Die Bauern wehrten sich gegen den zunehmenden Druck der Grundherrschaft sowie gegen die Steuerforderungen des frühmodernen Staates und gegen die Leibeigenschaft. Vom 15. bis zum 17. Jahrhundert versuchten die Bauern mit Waffen ihre Rechte zurückzuerobern.

Anfang 1525 entstanden in kurzer Zeit drei Bauernbünde und der Kürschnergeselle Sebastian Lotzer fasste unter Zusammenarbeit mit dem Zwingli-Schüler Christoph Schappeler die Beschwerden in zwölf Artikeln zusammen. Diese beinhalteten die Begründungen der bäuerlichen Forderungen wie der Pfarrerwahl durch die Gemeinde, Abschaffung des kleinen Zehnten und die Aufhebung der Leibeigenschaft durch das Evangelium. Die Reformation hat den Bauernaufstand zwar nicht verursacht, aber ihr eine deutsche Bibelübersetzung als Legitimationsbasis verschafft, so wurde die Ausbreitung erleichtert.

---

<sup>15</sup> Pest, Kriege und Seuchen ließen die Bevölkerung schrumpfen. Wagner, 2002, S. 198.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 198f.

<sup>17</sup> Vögelke, 2002, S. 123f.

Das Scheitern der Bauernbewegung verhinderte die erstrebte politische Aufwertung des Bauernstandes. Da Luther die Bewegung verurteilte, kam es zu Abwendungen von der Reformation.

Erst unter Maria Theresia und Joseph II. und dem aufgeklärten Absolutismus kamen Erleichterungen. Die bürgerliche Revolution 1848 brachte die Bauernbefreiung, die Aufhebung des Untertänigkeitsverhältnisses.<sup>18</sup>

Der Konflikt zwischen dem Protestantismus und dem Katholizismus gipfelt mit dem Beginn des 1618 beginnenden Dreißigjährigen Krieges. Ganz Mitteleuropa war davon betroffen, so verlor Spanien die vorherrschende Rolle in Europa an Frankreich, Portugal wurde wieder selbständig, Holland befreite sich von der spanischen Herrschaft und entwickelte sich zur Republik mit besonderer Toleranz und geistiger Freiheit, England wurde nur kurzfristig zur Republik, während in Frankreich die Entwicklung in eine andere Richtung verlief, denn der König vereinigte als absoluter Herrscher alle Macht in einer Person.

Der Krieg begann als Religionskonflikt, doch bald kämpfte jeder gegen jeden und so wurde es ein Machtspiel der Superlative, vorherrschend war Willkür und Anarchie.

Der Auslöser des Dreißigjährigen Krieges war der Prager Fenstersturz am 23. Mai 1618, als zwölf Abgesandte der protestantischen Adligen Böhmens in der kaiserlichen Kanzlei in Prag vorsprachen. Kaiser Rudolf II. hatte den zum Protestantismus übergetretenen Böhmen im so genannten Majestätsbrief 1609 freie Glaubensausübung zugesichert. Sein Nachfolger Matthias bestätigte erst seine Zusage, verwehrte 1616 aber den Bau zweier protestantischer Kirchen. Es kam zu strittigen, langwierigen Verhandlungen, die schließlich am 23. Mai 1618 darin gipfelten, dass kaiserliche Statthalter während den hitzigen Debatten aus dem Fenster stürzten und im Misthaufen der Prager Burg landeten. Die böhmischen Adligen erklärten den Habsburger Ferdinand II. für abgesetzt<sup>19</sup> und wählten den Protestanten Friedrich von der Pfalz zu ihrem König.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Wagner, 2002, S. 198f.

<sup>19</sup> Österreich lag nicht nur geografisch nahe an Böhmen, wo der Krieg begann, sondern die Habsburger hatten dort die Königswürde inne.

<sup>20</sup> Wagner, 2002, S. 203ff.

Das entscheidende Ereignis für die habsburgerischen Länder fand 1620 in der Schlacht am Weißen Berg statt, in der die protestantischen Truppen von den katholisch-kaiserlichen Truppen besiegt wurden. Das Ergebnis war die Durchsetzung des Absolutismus im politischen und die Rekatholisierung im religiösen Bereich.<sup>21</sup>

Wie in ganz Europa zieht der Religionskonflikt auch durch die österreichischen Erblände, so werden 1625 alle Protestanten Wiens gezwungen, die Stadt zu verlassen oder zu konvertieren. Auch in traditionell protestantischen Gebieten kam es immer wieder zu Aufständen, dennoch kam Österreich beim Dreißigjährigen Krieg im Vergleich zu den anderen mitteleuropäischen Ländern relativ gut davon. Erst in der Endphase zwischen 1645 und 1647 drangen die Schweden in Österreich ein, und diese waren ebenso gefürchtet wie die Türken.

Beendet wurde das Morden und Plündern erst nach vier Jahren Verhandlungen am 24. Oktober 1648 mit dem Westfälischen Frieden.<sup>22</sup>

Mit dem Tod Ludwigs II. 1526 waren die Habsburger in die Auseinandersetzung um Ungarn verstrickt, welches bereits seit 1526 (Schlacht bei Mohács) unter osmanischer Herrschaft stand. Die Habsburger stellten ihr Erbe in Anspruch, dadurch war eine Konfrontation mit den Türken abzusehen.

1529 erschien Sultan Süleyman II. mit seinem 200 000 Mann starken Heer vor den Toren Wiens und erschloss die Stadt. Den Verteidigern gelang es über Wochen die Angreifer immer wieder abzuwehren und zurückzuschlagen, bis Sultan Süleyman II. mit seinem Heer den Rückzug antrat.<sup>23</sup>

Damit begann für die Habsburger aber erst der Kampf gegen die immer wieder einfallenden türkischen Reiterscharen, die Städte und Dörfer verwüsteten und ausplünderten. 1532 scheiterte ein erneuter Vorstoß, dennoch blieben die Türken weiterhin eine Bedrohung.<sup>24</sup> Die Habsburger und die Stadt Wien wurden zum Hauptgegner der Türken in Europa.

---

<sup>21</sup> Vgl. Vöclka 2002, S. 115.

<sup>22</sup> Wagner, 2002, S. 207.

<sup>23</sup> Dass die Türken nach einem erneuten erfolglosen Angriff am 13. Oktober wieder abzogen, war in erster Linie die Folge des schlechten Wetters. Pippal, 2000, S. 56.

<sup>24</sup> Aus diesen Gründen wurde mit der Verbesserung der Stadtbefestigung nach italienischem Vorbild begonnen. Pippal, 2000, S. 56.

1664 wurden die Türken auf dem Gebiet des heutigen Burgenlandes geschlagen, jedoch unternahmen sie wieder einen Versuch, nach Mitteleuropa vorzudringen. 1678 riefen die Ungarn aufgrund eines neuerlichen Religionskonfliktes die Türken wieder ins Land, denn sie würden lieber in einem türkischen Vasallenstaat leben, als sich dem katholischen Österreich zu unterwerfen. Der Aufstand in Ungarn brodelte seit 1669 vor sich hin und schließlich standen 1683 tatsächlich die Türken mit 150 000 Mann vor den Toren Wiens. Die Verteidiger im Stadttinneren hatten aber nur 15 000 Mann zur Verfügung, die Türken waren in der Übermacht. Der Großvezier Kara Mustafa wollte das vollenden, was Sultan Süleyman 1529 nicht geschafft hatte: Die „Stadt des goldenen Apfels“, die Hauptstadt des Kaisers zu erobern.<sup>25</sup> Bis zum 12. September konnte die Stadt unter schweren Verlusten gehalten werden, dann griff das 75 000 Soldaten starke Heer unter dem Polenkönig Johann II. Sobieski an und schlug die Türken in die Flucht.<sup>26</sup>

Diese Schlacht eröffnete einen weiteren Türkenkrieg, in dem aber der Kaiser in der Offensive stand. In der Endphase 1697 übernahm Prinz Eugen den Oberbefehl, schrittweise war Ungarn (inklusive der Slowakei, Kroatien, Teilen von Restjugoslawien und Rumänien) erobert worden. Die ungarischen Stände schlossen Frieden mit dem Kaiser, das Erbrecht im Mannesstamm der Habsburger wurde bestätigt.<sup>27</sup>

Wien wurde zum Machtzentrum eines sich weit nach Osten ausstreckenden Reiches.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Vöclka, 2002, S. 119ff.

<sup>26</sup> Wagner, 2002, S. 214f.

<sup>27</sup> Vöclka, 2002, S. 122f.

<sup>28</sup> Pippal, 2000, S. 74.

## 2.2. GESELLSCHAFTSSTRUKTUR – der Adel, das Bürgertum und die Bauern

Die Gesellschaft des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit war eine so genannte Ständegesellschaft. Jeder Mensch wurde durch seine Geburt oder aus Privileg Mitglied eines Standes. Die Stände untereinander unterschieden sich aufgrund eines speziellen Prestiges und durch Teilhabe an politischer Herrschaft. Die führenden Schichten sahen das System der Ständeordnung als Garanten der politischen Ordnung an. Die Gesellschaft sei gesichert, wenn der Adel politische Führungspositionen inne hatte, das Bürgertum sich dem Handel und Gewerbe widmete und die Bauern den Boden bestellten. Neben der Bezeichnung der Stände Adel (und Klerus), Bürger und Bauern, unterschieden sich die einzelnen Stände insofern, dass sich aus dem Adelsstand der höhere Adel, aus dem Bürgertum die patrizische Oberschicht und aus der bäuerlichen Dorfgemeinschaft die Dorfehrbarkeit abhoben. Jedem war sein Stand auf den ersten Blick anzusehen, denn es existierte eine strenge Kleiderordnung sowie Haar- und Barttracht.

Das ungleiche soziale System wurde als perfektes System voller Harmonie bezeichnet. Dieses „harmonievolle“ System verdeckte soziale Konflikte, die aufgrund der steigenden Bevölkerungszahlen und der dadurch resultierenden Nahrungsmittelknappheit unter der Oberfläche brodelten. Daraus entstand ein Kampf um Macht, Sozialprestige und um die Verteilung des Reichtums.<sup>29</sup>

Im Laufe des 16. Jahrhunderts verhärtete sich die Ständegesellschaft, was beträchtliche soziale Auswirkungen zur Folge hatte. Die Hauptstände Adel, Bürger und Bauern hoben sich immer mehr voneinander ab, die Kluft wurde spürbar größer. Der Adel orientierte sich an dem jeweiligen fürstlichen Hof und somit entwickelte sich langsam eine höfische Gesellschaft, die zum Volk keinen direkten Bezug mehr hatte. Während im Mittelalter außerständische und andere Randgruppen noch toleriert wurden, wurden diese gegen Ende des 16. Jahrhunderts aus der Gesellschaft ausgestoßen, unselbständige Bauern, Pächter und Tagelöhner lebten am Rande der Gesellschaft. Im 18. Jahrhundert bahnte sich der Aufstand des 3. Standes an, die Herrschaft

---

<sup>29</sup> Dahlbeck, 2001, S. 11ff.



des Hofes und des Adels wurde immer brüchiger, denn *„zahlreiche Unruhen und Revolten erschütterten den Staat; der Ruf nach Vernunft und Toleranz, die Ideen der europäischen Aufklärung, blieben nicht ohne Widerhall“*<sup>30</sup> und so standen die Herrscher, Maria Theresia und ihr Sohn Joseph II. unter Zugzwang. Mit den Reformen setzte auch ein Wandel der Gesellschaft ein, denn *„die neue Mobilität der Unterschichten führte zur Herausbildung eines ersten Industrieproletariats; Fabrikanten und Manufaktur-Unternehmer formierten sich zu einer einflussreichen und wirtschaftlich vermögenden bürgerlichen Oberschicht.“*<sup>31</sup>

*„Nach dem Priesterstand soll vor allem der Adel eine Auslese und Blüte des Volkes darstellen, zu dem der einfache Mann als seinem Schirmer und Helfer aufschauen will, dessen Lebenswandel er sich in vielem zum Vorbild nimmt.“*<sup>32</sup>

Der Adel verfügte über den Hauptanteil des Grundbesitzes, der politischen Macht und auch der kirchlichen Güter, die sich größtenteils auch in adeligem Besitz befanden. Es war eine kleine, doch sehr privilegierte Gesellschaftsschicht, die auf Kosten Vieler in Prunk und Pracht lebte. Über die Stellung eines Adligen entschied nicht das Prinzip der Leistung, sondern die Verbindung zum jeweiligen Fürstenhaus, die Familienzugehörigkeit und das fürstliche Privileg. Er verstand sich als Angehöriger des Herrenstandes und hatte die Funktion als Grundherr, Gerichtsherr und Krieger und war damit direkt an den Fürsten und zugleich an seine Untertanen gebunden. Nicht selten waren Adelsfamilien hoch verschuldet, was an ihrem Drang der repräsentativen Selbstdarstellung lag, denn Prestige war wichtiger als das vorhandene Vermögen. Diese Tatsache kam den Landesfürsten entgegen, da so die Abhängigkeit des Adels gewährleistet war. Der Fürst garantierte ein standesgemäßes Leben, was aber Entpolitisierung und die Integration des Adels in die Hofgesellschaft bedingte. So kam es zu einem Wandel im sozialen Leben eines Adligen, denn die Macht war nicht mehr an Herrschaftsrechten zu messen, sondern an sichtbaren, symbolischen Dingen. Der Adel sah sich als Vertreter des feudalen Rittertums und hielt sich

---

<sup>30</sup> Sachslehner, 2003, S. 6.

<sup>31</sup> Ebenda.

<sup>32</sup> Loidl 1938, S. 208.

von produktiver Arbeit fern, was bedeutete, dass er wirtschaftlich von zwei Einnahmequellen abhängig war: einerseits von der Ausbeutung seiner Güter und andererseits von den gut bezahlten staatlichen oder kirchlichen Ehrenämtern.

Ab dem 16. Jahrhundert wurden alte Adelssitze zu prunkvollen Schlössern ausgeweitet, Ziergärten angelegt und Künstler gefördert. Neben dieser Idylle des adeligen Lebens gab es auch noch die andere Seite, nämlich das Herrenleben auf dem Land, welches sich nicht wesentlich vom Leben des Großbauern unterschied. Häufiger war allerdings, dass die niederen Stände (Bürgertum und Bauern) unter der Willkürherrschaft des Adels litten. Das traditionelle Verhältnis zwischen Fürst und Aristokratie, welches auf ein Miteinanderherrschen und feudaler Freiheit aufgebaut war, änderte sich im Lauf des 16. Jahrhunderts. Durch den Aufstieg des Amts- und Hofadels kam es zur Anpassung und Integration an die höfische Gesellschaft. Für die bürokratischen Arbeiten hatten die Fürsten bürgerliche Beamte (Juristen) zur Verfügung. Der Adel aber verpönte das Bürgertum für den Ehrgeiz und die Gelehrsamkeit genauso wie für das Geschick der Handelsgeschäfte. Großes Interesse hingegen hatte man als Adeliger an der Renaissance-Kultur und an den modernen Wissenschaften<sup>33</sup>, was auch dazu beitrug, dass die ersten Privatbibliotheken angelegt wurden. Dies allerdings geschah nicht nur aus dem eigenen, intellektuellen Interesse, sondern vor allem aus Repräsentationsgründen.<sup>34</sup>

Das Bürgertum lässt sich aufgrund der Lebensweise und des Lebensumfeldes eindeutig vom Adel und vom Bauerntum unterscheiden. Vollbürger war man nur, wenn man als Hausbesitzer über das Bürgerrecht verfügte. Das Leben als Bürger war geprägt vom Zusammenleben mit vielen Menschen in der Stadt und auch durch die Arbeit als Händler oder Handwerker. Der klassische Bürger war berufsbedingt oft auf Reisen. Während im Bauerntum Frauen und Männer gleichermaßen eingespannt wurden, gab es im Bürgertum eine viel stärkere Trennung der Geschlechter, Frauen arbeiteten zwar (teilweise) im Handel oder an gewerblichen

---

<sup>33</sup> Astronomie, Astrologie und Alchemie.

<sup>34</sup> Dahlbeck, 2001, S. 16ff.

Produktionen mit, waren aber doch größtenteils mit der Hausarbeit und Kindererziehung beschäftigt. Das Lesen und Schreiben, technische und künstlerische Fähigkeiten, sowie humanistisches Gedankengut verbreiteten sich in den Städten viel schneller als auf dem Land, da die bürgerliche Gesellschaft in der Stadt auf ein hohes Bildungsniveau Wert legte. Die noch heute erhaltenen ständischen Baudenkmäler und Kunstgegenstände lassen erahnen, welche Dimensionen das bürgerliche Leben im 16. Jahrhundert erlangt hatte.<sup>35</sup>

Zahlenmäßig bildeten die Bauern den größten Stand, selbst der Aufschwung und das Wachstum der Städte änderten daran nichts. Die Lebenssicherung der anderen, insbesondere der oberen Stände, hing von ihnen ab, der Bauer war Steuern und Abgaben zahlender Untertan.

Einen in sich abgeschlossenen Bauernstand gab es nicht, denn es gab Freie und Leibeigene, einige Reiche, mit der Stellung eines Landadeligen vergleichbar, und Arme, welche besitzlosen Lohnarbeitern gleichgestellt wurden.

Im Wesentlichen war die Situation der Bauern mit den Naturgegebenheiten verbunden. Der Reichtum war abhängig vom Klima, der Anzahl der Ernten und Missernten sowie von der politischen Gegebenheit, ob Krieg oder Frieden herrschte. Die soziale Lage war von Steuern an den Landesherren und vom Belastungsgrad durch die Abgaben an die Grundherren bestimmt. Je nach Region und rechtlicher Stellung kamen Fronarbeit und Kirchenzehnt<sup>36</sup> hinzu. Der Landesherr benötigte das Geld der Bauern, um die steigenden Kosten für die Verwaltung und das Heer bestreiten zu können, denn die Krongüter<sup>37</sup> reichten dazu nicht mehr aus und die Adligen waren ironischerweise von steuerlichen Abgaben befreit. Nur die bäuerliche Oberschicht konnte beachtliche Gewinne mit Getreide- oder Viehhandel erzielen, und zu Ende des 16. Jahrhunderts begann sich diese abzugrenzen und wie die reichen Kaufmannsfamilien in der Stadt eine Kaste zu bilden.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Dahlbeck, 2001, S. 13ff.

<sup>36</sup> Der zehnte Teil des Einkommens wird an die Kirche abgegeben.

<sup>37</sup> Jene Gebiete eines Königreiches, die von Unfreien des Königs verwaltet wurden und nicht als Lehen an Vasallen vergeben wurden.

<sup>38</sup> Loidl, 1938, S. 218ff.

Der eigene Hof und die Möglichkeit zur Familiengründung unterschied die Bauern von der Gruppe der Tagelöhner und des Gesindes. Im Gegensatz zum Gesinde und zu den Dienstboten waren die Tagelöhner frei und konnten auch heiraten, jedoch war die Sicherung einer Existenz schwierig.

Ebenfalls zur bäuerlichen Bevölkerung gehörte die Schicht der Dorfhandwerker und Gewerbetreibenden wie Wirte, Schmiede, Müller und Bader. Oft waren diese mit einem landwirtschaftlichen Betrieb verbunden, der zumindest die eigene Versorgung sicherte. Schneider und Weber hingegen hatten keinen eigenen Besitz und mussten sich zur Gänze ihren Lebensunterhalt durch ihre Produktionen sichern.

Ende des 16. Jahrhunderts war also ein ländliches Proletariat – aus unterbezahlten Tagelöhnern und ländlichen Heimarbeitern – entstanden, welches nicht in die dörfliche Gemeinschaft integriert war.<sup>39</sup>

## 2.3. RELIGION – von der Reformation zur Gegenreformation

Die Reformation im 16. Jahrhundert und die darauf folgende Spaltung der universalen mittelalterlichen Kirche in verschiedene Konfessionen war eng mit der Entstehung des frühmodernen Staates verbunden und wirkte sich langfristig auf die soziale sowie die politische Entwicklung, die Kultur und das Alltagsleben der Bauern, Bürger und Adligen in Europa aus.

Der Beginn der Reformation wurde quasi durch Martin Luther<sup>40</sup> ausgelöst, als er 1517 seine 95 Thesen an die Tür der Schlosskirche zu Wittenberg anschlug. Diese Thesen waren eine revolutionäre Kampfschrift, die durch den Buchdruck schnell und weit verbreitet wurde und bald Wirkung zeigte. Luther war mit einem Schlag ein bekannter Mann und der Riss zwischen ihm und den Autoritäten der Kirche wurden immer tiefer. In seiner Schrift 1518/19 *„entfernte sich Luther immer mehr vom Standpunkt der alten Kirche, er lehnte den päpstlichen Primat und die Irrtumslosigkeit der Konzilien ab.“*<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Dahlbeck, 2001, S. 18ff.

<sup>40</sup> Martin Luther, Reformator, geboren 1483 in Eisleben, 1546 ebenda verstorben. Brockhaus, Bd. 17, S. 297ff.

<sup>41</sup> Vögelke, 2002, S. 108.

Die amtierenden Bischöfe kamen für die neue Ordnung in den lutherischen Gebieten nicht in Frage, so wurde der jeweilige Landesherr beauftragt, eine neue kirchliche Obrigkeit zu errichten. Dies war der Beginn der evangelischen Kirche und der Reichstag von Speyer ließ den Fürsten zunächst freie Hand. Diese Freiheit endete 1530, als Karl V. die Protestanten nach Augsburg einlud und die Confessio Augustana verwarf und das Wormser Edikt mit allen Konsequenzen erneuern ließ.<sup>42</sup>

Inquisition und der Hexenprozess sind zwei Institutionen, die im Dienste der Kirche und des Staates standen. Die Hexenverfolgung wurde von allen Konfessionen unterstützt, während die Inquisition in den katholischen Ländern institutionalisiert wurde. Andersdenkende oder Andersgläubige mussten die Heimat verlassen oder wurden systematisch ausgerottet und auch das Bemühen, die Lehre und den Büchermarkt zu kontrollieren, steht in enger Verbindung zur Inquisition. Bekämpft wurde der Hexenglaube mit Folter und Hexenprozessen, die helfen sollten, neue Ordnungsvorstellungen durchzusetzen und gesellschaftliche Randgruppen auszuschalten. *„Die letzte Hinrichtung einer ‚Hexe‘ auf heutigem österreichischen Boden erfolgte 1750 im Erzbistum Salzburg.“*<sup>43</sup> 1768 trat die neue Rechtsordnung Maria Theresias „Constitutio Criminalis Theresiana“ in Kraft, welche „Hexerei“ und „Zauberei“ immer noch als strafrechtliche Delikte enthielten und in der die Folter noch als Mittel zur Wahrheitsfindung zugelassen war. Erst Joseph von Sonnenfels gelang es, Kaiser Joseph II. mit Patent vom 2. Jänner 1776 zur Aufhebung der Tortur zu überzeugen. Mit dem josephinischen Strafgesetzbuch vom 13. Jänner 1787 verschwand das Verbrechen der „Hexerei“ endgültig aus dem österreichischen Recht.<sup>44</sup>

Unter Gegenreformation versteht man heute die Gesamtheit aller Versuche katholischer Fürsten und Bischöfe, den Glauben an die katholische Kirche auch mit Hilfe politischer und militärischer Mittel wiederherzustellen.

Auch im 17. Jahrhundert ist gerade in religiösen Belangen Toleranz kaum vorhanden, denn es flackern immer wieder neue religiöse Konflikte auf. Die

---

<sup>42</sup> Vöclka, 2002, S. 108ff.

<sup>43</sup> Sachslehner, 2003, S. 65.

<sup>44</sup> Ebenda.

Gegenreformation hatte zum Ziel, den Katholizismus wieder zur alleinigen Macht zu machen, doch zahlreiche protestantische Gruppen und Sekten buhlten um die Aufmerksamkeit und Anhängerschaft des unzufriedenen Volkes, das Trost und Zuversicht im Glauben suchte. Dieser bedeutete manchen so viel, dass sie lieber die Heimat verlassen, als sich einen anderen, für sie falschen Glauben aufzwingen zu lassen.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Vögelka, 2002, S. 114ff.

### 3. WIRTSCHAFT, HANDEL UND GELDWERT

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts konnte die Habsburgermonarchie durch glanzvolle Siege der Armeen große Gebietsgewinne und den Aufstieg zur Großmacht feiern. Doch die Kriegsjahre hinterließen auch ein Land, dessen Ressourcen ausgezehrt waren und dessen Wirtschaft im Vergleich zu den westeuropäischen Staaten wenig leistungsfähig war. Die Staatsschulden waren von 22 Millionen Gulden im Jahr 1701 auf 48,8 Millionen Gulden im Jahr 1711 gestiegen.<sup>46</sup> Während die Bauern auf dem Land gegen Robot und Jagdverbote revoltierten, stieg in den Städten die Spannung zwischen den alteingesessenen Zünften und nicht-zünftischen Handwerkern. Abgesehen von einigen funktionierenden Industrielandschaften, wie der Eisenindustrie, fehlte es an Produktionsbetrieben und den entsprechenden Absatzmärkten. Da man nicht noch mehr Boden gegenüber Westeuropa verlieren wollte, wurden vom Wiener Hof Maßnahmen und Reformen getroffen.

In einem ersten Schritt wurde eine Disziplinierung der Gesellschaft umgesetzt, was durch eine neue Einstellung gegenüber der Arbeit angestrebt wurde. Gegen die anwachsenden Bettlerhorden kämpfte man mit Gewalt an, so *„beschloss man 1721 in Österreich unter der Enns eine erste ‚Generallandesvisitation‘“*<sup>47</sup>. Nach dem Vorbild von Kaiser Leopold I., der 1671 das erste Zucht- und Arbeitshaus in der Wiener Leopoldstadt gegründet hatte, wurden weitere Arbeitshäuser errichtet, in welche die für Arbeit würdigen Aufgegriffenen gesteckt wurden.

1746 wurde von Maria Theresia das „Universalkommerzdirektorium“ eingerichtet, welches länderübergreifend agierte, um besser auf die Entwicklung eines einheitlichen Wirtschaftsraumes achten zu können. Unter anderem galt es, die zahlreichen Zwischenzölle abzuschaffen und die Zollstationen an die Außengrenzen der Monarchie zu verlagern. 1760 begannen die Anstrengungen dieser Verwaltung Früchte zu tragen, denn das einsetzende Wirtschaftswachstum verstärkte sich bis zum Ende der 1770er Jahre zusehends. Kennzeichnend dafür war eine ganze Reihe von Fabriks- und Manufakturneugründungen in unterschiedlichen Branchen.

---

<sup>46</sup> Sachslehner, 2003, S. 112.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 113.

### 3.1. GELDWERT, PREISE UND LÖHNE

Die Währungseinheit in der frühen Neuzeit in Österreich war der Gulden<sup>48</sup>, eine Münze, die ursprünglich aus Gold, später aus Silber geprägt wurde. Die reguläre Abkürzung war fl. oder f., was für Fiorono – abgeleitet vom Florentiner Goldgulden aus dem 13. Jahrhundert – steht. Die Goldgulden entstanden aus dem Handel mit Nordafrika, denn dort konnten die Kaufleute mit europäischem Silber das Gold günstig kaufen. Um das im Silber- oder Salzhandel erworbene Gold mit Gewinn abzusetzen, waren Goldmünzen das geeignete Medium. Der Kurs der Goldmünzen war gegenüber Silbermünzen zuerst nicht fix, sondern vom Wertverhältnis der beiden Edelmetalle abhängig. Gold hatte in Europa gegenüber dem Silber einen wesentlich besseren Kurs (1:10, 1:12; in Maghreb 1:6, 1:8) und so wurden einerseits gute Gewinne gemacht, andererseits gelangte ein wertstabiles Zahlungsmittel auf den Markt.<sup>49</sup>

Im Mittelalter erfolgte die Pfennig-Rechnung, die aber um das Jahr 1500 von der Kreuzer-Rechnung abgelöst wurde. Die Bezeichnung Kreuzer bedeutete vor 1500 nichts anderes als die Summe von vier Pfennigen. Das Gulden-Kreuzer-Rechensystem bestand von der frühen Neuzeit bis 1858, wobei 1 Gulden 60 Kreuzer bedeutete. Die österreichische Währung von 1858 ging auf das dekadische System 1 Gulden = 100 Kreuzer<sup>50</sup> über, und dieses System behielt auch die Kronen-Währung von 1892 (1 Krone = 100 Heller) bei.<sup>51</sup>

Der Taler war der Name der vom Ende des 15. Jahrhunderts bis in das 19. Jahrhundert geprägten Großsilbermünze. Der Name wurde im 16. Jahrhundert aus dem „Joachimstaler“ gekürzt. Der Taler wurde erstmals 1486 in Hall in Tirol als Silberäquivalent des Goldguldens zu 60 Kreuzer geschlagen. Er erlangte aber vorerst keine besondere Bedeutung im Geldverkehr, erst als der Kurfürst und die Herzöge von Sachsen ab 1500

---

<sup>48</sup> „Goldene Münze“. Brockhaus, Bd. 11, S. 590.

<sup>49</sup> Ebenda.

<sup>50</sup> 1 Gulden = 1 fl.

<sup>51</sup> Pribram, S. XIX.



Guldengroschen prägen ließen, wurden sie zur festen Erscheinung im Zahlungsverkehr.<sup>52</sup>

Bei Maßen und Gewichten wurde in Metzen und Eimern gerechnet. 1756 hatte ein niederösterreichischer Landmetzen 61,5 Liter und ein Eimer 41 Achtering, was 58 Litern entspricht. Als Schankmaß wurde die Achtering zu 1/41 Eimer, entspricht 1,41 Liter, gewählt.<sup>53</sup>

### 3.1.1. Verdienst am Beispiel eines Maurergesellen

Ein Maurergeselle verdiente einen Taglohn. Im Jahr 1550 waren das 10 Kreuzer, 1640 18 Kreuzer und 1722 bekam er 24 Kreuzer.<sup>54</sup>

Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde die Entlohnung unterschieden in beköstigte („zu der Kost“) und unbeköstigte („zu der Derr“), seither gab es nur mehr unbeköstigte. In den Patenten seit 1686 wird sogar die Zugabe von Geld, Essen und Trunk untersagt.<sup>55</sup>

Die tägliche Arbeitszeit war 1527 ganz allgemein bestimmt: *„im Sommer von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang, im Winter, wann der Tag angeht und wann es Nacht wird“*<sup>56</sup>. Ab 1640 wurde nach der Uhrzeit gearbeitet, allerdings gab es Unterschiede zwischen Sommerzeit und Winterzeit: *„im Sommer von 4 Uhr (1640 von 5 Uhr) früh bis 7 Uhr abends, im Winter von Tagesanfang bis Sonnenuntergang“*<sup>57</sup>. Auch die Arbeitspausen variieren, so ist vor 1500 je eine halbe Stunde für Frühstück und Jause eingeräumt, um 1550 ist das Mittagessen um 9 Uhr und die Jause um 14 Uhr angesetzt und seit 1640 sind im Sommer 3, im Frühling und Herbst 2 und im Winter 1 Feierstunde vorgesehen.

Die Tagessatzhöhen waren stets mit der Verteuerung oder der Verbilligung der Lebensmittel begründet.

---

<sup>52</sup> Brockhaus, Bd. 27, S. 6f.

<sup>53</sup> Pribram, S. XXI.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 794.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 793.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 793.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 795.

### 3.1.2. Preise von Lebensmitteln

Es folgen nun einige Preisbeispiele von Lebensmitteln, die zum einen die Preisschwankungen verdeutlichen und zum anderen ein besseres Gefühl für den damaligen Geldwert vermitteln sollen.

Eier, 100 Stk. <sup>58</sup>	im Jahr 1566	12,50 Kreuzer
	im Jahr 1640	54,55 Kreuzer
	im Jahr 1718	42,86 Kreuzer
Rindfleisch/Pfund <sup>59</sup>	im Jahr 1549	1,50 Kreuzer
	im Jahr 1641	3,00 Kreuzer
	im Jahr 1729	5,00 Kreuzer
Bier/Eimer <sup>60</sup>	im Jahr 1550	66,90 Kreuzer
	im Jahr 1638	157,7 Kreuzer
Schmalz/Centner <sup>61</sup>	im Jahr 1550	334 Kreuzer
	im Jahr 1640	1045 Kreuzer
	im Jahr 1722	854 Kreuzer
Reis/Centner <sup>62</sup>	im Jahr 1553	350 Kreuzer
	im Jahr 1637	1000 Kreuzer
	im Jahr 1722	720 Kreuzer
Krautkopf/100 Stk. <sup>63</sup>	im Jahr 1553	23,40 Kreuzer
	im Jahr 1640	50,00 Kreuzer
	im Jahr 1722	48,80 Kreuzer

---

<sup>58</sup> Ebenda, S. 282.

<sup>59</sup> Ebenda, S. 293.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 301.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 287.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 285.

<sup>63</sup> Ebenda, S. 275.

Roggenmehl/Metzen <sup>64</sup>	im Jahr 1552	10,56 Kreuzer
	im Jahr 1643	29,18 Kreuzer
	im Jahr 1701	62,18 Kreuzer
	im Jahr 1750	31,99 Kreuzer

---

<sup>64</sup> Ebenda, S. 270.

## 4. VOM HANDWERKER ZUM (HOF-)KÜNSTLER

### 4.1. ZWISCHEN STADT UND HOF

Die Beziehungen zwischen bildenden Künstlern und den Höfen nahmen erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts bestimmte Formen an. Bis dahin hatten den Höfen für gelegentlichen Bedarf die Klosterwerkstätten zur Verfügung gestanden. Für einen ständigen Kunstbedarf bediente man sich an den in den Städten ausgebildeten Laienhandwerkern. Ausgangspunkt für diese Veränderung waren die westeuropäischen Könige, die von festen Verwaltungszentren aus den Ausbau ihrer Herrschaft betrieben, wodurch sich die Bedürfnisse hingehend der Repräsentation und Verfügbarkeit der Künstler änderten.<sup>65</sup>

Den ersten Schritt zur Einstellung von Hofkünstlern machte der englische Hof, denn eine Hofrechnung aus dem Jahre 1257 lässt darauf schließen, dass ein zugereister spanischer Maler am englischen Hofe eine feste Anstellung erhalten hat. Ab 1264 war Walter von Durham, ein anderer Laie, im Westminsterpalast tätig und wurde „the King's Painter“ genannt. Sein Sohn Thomas trat seine Nachfolge im Amt an, woraus ersichtlich wird, dass sich am Hof ein personelles Kartell bilden kann, das später zu Hofkünstlerdynastien führen wird. Diese Daten liefern wesentliche Merkmale des Amtes eines Hofmalers: *„Er erhielt einen Titel, ein festes Gehalt, Sonderprämien etwa in Form einer Robe, und er konnte Verfügungsgewalt über andere gestellte Maler gewinnen.“*<sup>66</sup>

Auch Nachrichten vom französischen Hof lassen darauf schließen, dass ein Baumeister im Auftrag des Königs mehrere Kathedralbauten des Landes überwachte. Nachrichten über die Arbeitsbedingungen von Malern am französischen Hof setzten allerdings erst vier Jahrzehnte später als in England ein.

In Italien veranlassten die aufstrebenden Höfe die damals noch finanzstarken Städte dazu, namhafte Künstler durch lukrative Kunstämter und durch äquivalente Bedingungen in ihren Reihen zu halten, um sie vielleicht später

---

<sup>65</sup> Warnke 1996, S. 16.

<sup>66</sup> Ebenda, S. 17.

wieder in eigener Regie den Höfen zukommen zu lassen. Dadurch profitierten einzelne Künstler auch im Stadtbereich von den höfischen Privilegierungsformen. Eine große Pestwelle schuf eine neue Situation, denn *„die Nachfrage nach Handwerkern und Künstlern trieb Städte und Höfe von einer Austauschbeziehung in eine Art Wettbewerb“*<sup>67</sup>. Die Austauschbeziehungen wurden auch durch politische Umwälzungen in der Stadt, wodurch die Mittelschicht an politischem Einfluss gewann, erschwert. Während in den Städten die Handwerkszünfte in das politische Leben einbezogen wurden, forcierten die Höfe die Organisation eines hofeigenen Kunstbetriebes, *„in dem die Spitzenämter der Hofkünstler immer festere und deutlichere Konturen gewinnen“*<sup>68</sup>. Für die Künstler traten so Hof und Stadt immer mehr als gegensätzliche Optionen gegenüber.<sup>69</sup>

Petrarca<sup>70</sup> begriff das Auseinandertreten städtischer und höfischer Einstellungen die Kunst betreffend als ein *„Geschmacks- und Wertgefälle“*<sup>71</sup>, was sich auch objektiv belegen lässt. In jenen Städten, in denen die Politik in den Händen von Leuten war, die laut Boccaccio *„aus der Werkstatt eines Steinmetzen oder vom Pfluge genommen, nun zu den höchsten Ämtern im Staate gelangt“*<sup>72</sup>, befanden sich Künstler auch immer öfter unter einer politischen Verantwortung. Die Umstände der politischen Einbindung der Handwerker in das kommunale Leben und die große Knappheit an Handwerkern infolge der Pestepidemie führten dazu, dass die Künstler vorteilhafte und fixe Positionen an den Höfen geboten bekamen. *„Das Dasein des Hofkünstlers gewann immer deutlicher besondere Merkmale und auch in seiner künstlerischen Ausprägung eine neue Qualität.“*<sup>73</sup>

Durch die Ausbreitung der französischen Hofkultur in Europa wurden auch die Organisationsformen der Hofkunst weitergetragen. Auch auf dem Kaiserhof entstand eine organisierte Hofkunst, worauf auch die Erziehung Kaiser Karls IV. in Frankreich und seine Ehe mit einer französischen

---

<sup>67</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>68</sup> Ebenda, S. 28.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 16–28.

<sup>70</sup> Petrarca lehnte 1353 den offiziellen Ruf nach Florenz ab und ging stattdessen lieber an den Hof der Visconti nach Mailand. Zwanzig Jahre zuvor versandte Florenz „ihre“ Kulturgrößen noch an die Höfe von Mailand und Neapel, aber nun wertete man eine Verbindung zu jenen Höfen als politischen Verrat. Ebenda, S. 29.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>72</sup> Ebenda.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 33.

Königstochter Einfluss nahm. Der Rahmen der Hofkunst wurde in der imperialen Sphäre angehoben, so tauchte hier zum ersten Mal der Titel eines „pictor imperatoris“<sup>74</sup> auf.<sup>75</sup>

In der Prager Hofkultur wurden beispielsweise Humanisten und Künstler gleichermaßen aufgenommen. So vereinte sich die organisierte Hofkunst aus Frankreich mit dem Frühhumanismus in Italien, die unter kaiserlichem Titel als gleichrangig auftraten. *„Als ‚familiares‘ und ‚commensales‘ waren Humanisten und Maler gesellschaftlich erstmals auf eine Ebene gestellt.“*<sup>76</sup>

Der Eintritt eines Künstlers an den Hof ging stets mit einer einschneidenden Veränderung seiner sozialen Lebensbeziehungen einher. Die städtische Umgebung war den Künstlern von Haus aus zubestimmt und ihren Denkformen blieb er verhaftet, wenn er in den Hofdienst trat. Leicht war dieser Übertritt nicht, denn seit es das Hofleben gab, war dieses das Ziel vielfacher Schmähungen und Beleidigungen gewesen, und die betroffenen Künstler waren sich der Problematik auch bewusst.

So ließ zum Beispiel Mantegna Ludovico Gonzaga drei Jahre warten, bis er sich dazu entschlossen hatte, dem Ruf an den Hof zu folgen, auch wenn er so *„gegen den Rat vieler Freunde“*<sup>77</sup> entschieden hat. Ebenso hatte Kaiser Friedrich III. Schwierigkeiten, Nikolaus Gerhaert an den Hof nach Wien zu bekommen, trotz Schreiben und Geldsendungen. Dieses langjährige Hinauszögern der Entscheidungen und Verhandlungen konnten sich auch Künstler wie Giulio Romano und Nicolas Poussin noch erlauben.

Auch Giorgio Vasari, der ein typischer Hofkünstler war, verspürte von Zeit zu Zeit Anwandlungen, sich *„von allen Höfen, geistlichen wie weltlichen, fernzuhalten“*<sup>78</sup>.

Von Tizian wird berichtet, dass er die ehrenvollsten Rufe an die mächtigsten Höfe abgelehnt hatte, weil er die innere Verbundenheit zur städtischen Lebensform nicht aufgeben wollte.

---

<sup>74</sup> Als erster Maler trug diesen Titel der Straßburger Nikolaus Wurmser ab 1357.

<sup>75</sup> Warnke 1996, S. 36.

<sup>76</sup> Ebenda.

<sup>77</sup> Ebenda, S. 79.

<sup>78</sup> Ebenda.

Bis ins 17. Jahrhundert sind die Vorbehalte der Künstler gegenüber den Höfen angewachsen, „da die Flucht vor dem Hof gleichbedeutend war mit der Flucht aus dem Leben“<sup>79</sup>.

Doch auch wenn eine Vielzahl der Künstler sich misstrauisch gegen eine Anstellung am Hof aussprach und die Problematik eines Übertritts bekannt war, musste es dennoch unabweisliche Gründe gegeben haben, die sie dann doch dazu verleiteten, den Schritt zu wagen.

Ein Faktum, das dafür sprach, an den Hof zu wechseln, war, dass viele Künstler in Not waren und die Städte sich die Bezahlung nicht mehr leisten konnten. Oftmals angeführte Gründe waren Hungersnot, Seuchen wie die Pest, schlimme politische Zustände und sonstige städtische Zwistigkeiten. Ein weiterer Punkt war auch die Motivation, etwas Neues, Großes, Innovatives zu machen, was gerade originelle Künstler immer wieder an den Hof trieb.

*„Städtische und höfische Auftraggeber waren von unterschiedlichen Ansprüchen geleitet: Während jene darauf bedacht waren, vorgegebene Traditionen und Schicklichkeitsgrenzen nicht zu überschreiten, mussten diese darauf aus sein, immer das Herausragende und Neueste zu bieten.“*<sup>80</sup>

Nicht Durchschnittlichkeit und inhaltliche Aussagen, sondern Originalität war hier gefragt, konventionelle Inhalte wurden gegenüber neuen, exklusiven Formen zurückgestellt. Die Stadtgesellschaft war zu unflexibel und konservativ, um künstlerische Neuansätze aufzunehmen.<sup>81</sup> Wurden diese jedoch vom Hof präsentiert, so fanden sie auch bald beim Hochadel Anklang, denn dieser wollte dem Hof um nichts nachstehen.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>80</sup> Ebenda, S. 82.

<sup>81</sup> Mantegna ging an den Hof nach Mantua, weil man ihn in einem Prozess zwingen wollte, die aus „perspektivischen Gründen“ auf acht reduzierte Zahl der Apostel auf zwölf zu erhöhen und die Figuren aus diesem Zweck zu verkleinern. Vgl. Warnke, 1996, S. 83. Weiterführende Literatur: Martin Warnke: Praxisfelder der Kunsttheorie. In: Idea, Bd. 1, 1982, 62ff.

<sup>82</sup> Vgl. z. B. Aurenhammer, 1957, S. 17.

Bei der Besetzung von künstlerischen Hofämtern waren die Fürsten auf Vermittler angewiesen, da es keine eigenen Ausbildungsstätten gab. Lange wurden die Künstler in den Zünften ausgebildet, so war den städtischen Regierungen stets bewusst, dass sie mit einer fähigen Künstlerschaft das Interesse der Fürsten auf sich ziehen konnten. Es war ab dem 15. Jahrhundert in Europa üblich, sich über den Rat einer Stadt mit der Anfrage nach einem geeigneten Künstler zu wenden. So wandte sich 1465 König Mathias Corvinus an den Rat von Bologna „mit der Bitte, ihm zur Verwendung gegen die Türken den Ingenieur und ‚architectus singulares‘ Aristotele Fioravanti zuzuschicken.“<sup>83</sup> Und Kaiser Rudolf II. schrieb 1600 an die Stadt Danzig, da sich dort Gwalther Clement aufhalten solle.<sup>84</sup>

Die Städte reagierten allerdings nicht immer großzügig, denn oft waren sie sich des Wertes des Künstlers bewusst und wollten ihn in ihren eigenen Reihen halten. Sie bemühten sich, ein künstlerisches Potential zur Verfügung zu haben, aber um es auch halten zu können, mussten sie den Künstlern den Verbleib auch schmackhaft machen, so entstanden schon früh feste Ämter wie zum Beispiel das Amt des Stadtbaumeisters.<sup>85</sup>

Manchmal nutzten die Städte das Talent eines Künstlers aber auch zur Pflege der Hofbeziehungen aus und verwendeten sie als Gesandte.<sup>86</sup>

Im Laufe des 16. Jahrhunderts nahm die selbstverständliche Zuständigkeit der Stadtregierungen bei der Belieferung mit neuen Künstlern für die Höfe ab, denn es standen andere Vermittlungsdienste parat. Kaufleute und Händler, die umherreisten und sich einen Zuverdienst machen wollten übernahmen diese Rolle genauso wie Künstler selbst. Wenn ein Künstler fest am Hofe angestellt war, konnte er sich oft seine Mitarbeiter aussuchen.<sup>87</sup> Die Chance, ohne Vermittler, nur mit Eigeninitiative ein Amt am Hof zu erlangen, war begrenzt, jedoch kristallisierte sich eine höfische Eigeninitiative heraus.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> Warnke, 1996, S. 100.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 101.

<sup>85</sup> Ebenda.

<sup>86</sup> Sie fungierten auch als Interessensvertreter am Hof oder die Stadtregierungen ließen sich von den Hofkünstlern geheime Nachrichten beschaffen. Ebenda, S. 102f.

<sup>87</sup> Warnke, 1996, S. 105ff.

<sup>88</sup> Zum Beispiel durch systematische Nachwuchsförderung. Ebenda, S. 132–140.



## 4.2. KÜNSTLER AM HOF UND DEREN BESOLDUNG

Grundsätzlich war der Künstler der Gruppe der Handwerker zugeordnet, es standen ihm jedoch Wege offen, diesen Status zu verändern und hinter sich zu lassen. Das Spektrum an Titeln und Ämtern am Hof war so breit, dass sich eine genaue Einschätzung der jeweiligen Position eines Künstlers schwierig gestaltete.<sup>89</sup>

*„Wenn der Hofkünstler als Mitglied der Hoffamilie sich auch herausgehoben und arriviert fühlen konnte, so sicherte ihn in dieser Stellung doch letztlich nur seine ‚fama‘, die er sich immer neu erarbeiten musste. Der Strahl fürstlicher Gunst konnte den Künstler ins Licht rücken, selten aber auch wärmen.“<sup>90</sup>*

Der Gesamtumfang der Leistungen, die der Künstler mit Aufnahme an den Hof erhalten konnte, war von großer Spannweite. Einerseits konnte es sein, dass sie seine gesamten materiellen Lebensbedürfnisse abdeckten, andererseits konnte es auch vorkommen, dass Künstler bestallt wurden, ohne von vornherein eine feste Besoldung zu erhalten. Die Zuwendungen basierten auf zwei Ebenen, einer sachlichen und einer geldlichen Zahlung. Zu Ersterer ist zu erwähnen, dass mit der Eingliederung in den Hofstaat der Fürst Sorge für eine angemessene Unterkunft zu tragen hatte. Zu den Sachleistungen gehörte auch die regelmäßige Zuteilung von Kleidung, was für den Fürsten selbst von Interesse war, denn ein Hofangehöriger musste auch nach außen hin den Hof würdig repräsentieren. Weiters war das Recht auf freien Tisch üblich, was aber auch als Geldsatz ausbezahlt werden konnte, sowie der Anspruch auf die Apotheke und den Arzt.<sup>91</sup>

Die zweite Ebene bildeten die geldlichen Zuwendungen, die weniger normiert waren und mehr nach persönlichem Verdienst festgesetzt wurden. Die Künstler waren Hofhandwerker, die nach Tages-, Wochen- oder Stundenlohn bezahlt wurden. Wenn das Dienstverhältnis ein fixes Jahresgehalt beinhaltete, galt dies als besondere Beförderung. Auch Dombaumeistern wurden Jahresgehälter gezahlt, allerdings waren diese in der Regel projektgebunden. Bei einem Hofkünstler konnte es sein, dass sein

---

<sup>89</sup> Ebenda, S. 153.

<sup>90</sup> Ebenda, S. 158.

<sup>91</sup> Ebenda, S. 159ff.

Jahresgehalt in eine lebenslange Provision umgewandelt wurde. Die Bedeutung jener liegt darin, dass *„sie bei Arbeitsunfähigkeit und bei Altersgebrechlichkeit ausdrücklich weiterbezahlt werden konnten; auch die Witwe eines verstorbenen Hofkünstlers konnte immer mit wenigstens einem ‚Gnadenjahr‘ rechnen“*<sup>92</sup>. Die Provision entschädigte den Hofkünstler nicht für eine erbrachte Leistung, sondern die Dienstbereitschaft.<sup>93</sup> Die Provision honoriert die Tugend und bindet die persönliche Fähigkeit des Künstlers in das Treueverhältnis zum Fürsten ein. Es war der materielle Ausdruck *„für die Freundlichkeit und Liberalität, die seine Tugenden verdienen“*<sup>94</sup>.

Die Begründungen der Provision erklärt die schwankende Höhe der Gehälter. Es gab kein festgelegtes Amts- oder Funktionssystem, weil die Künstler *„nicht an quantifizierbare Leistungen gebunden waren“*<sup>95</sup>.

Es ist nicht verwunderlich, dass Künstler selbst die Chance, unter solchen Bedingungen am Hof arbeiten zu können, als erstrebenswert einschätzten.

Das feste Grundgehalt ermöglichte dem Künstler das Ausüben seiner Fähigkeit, jedoch ging man am Hof nicht grundsätzlich davon aus, dass die Werke besoldeter Hofkünstler automatisch dem Dienstherrn gehörten. Es tauchen in Bestallungsurkunden immer wieder Festlegungen auf, *„die dem Dienstherrn die Früchte seiner Tugendförderungen zukommen lassen wollen.“*<sup>96</sup> Es gehören auch Bestimmungen dazu, *„ob und unter welchen Bedingungen der bestallte Hofkünstler für ‚Fremde‘ arbeiten durfte.“*<sup>97</sup> Für die Hofkünstler bedeutete dies eine weitere mögliche Einnahmequelle und damit eine Steigerung der regulären Einkünfte.

---

<sup>92</sup> Ebenda, S. 171.

<sup>93</sup> Rudolf II. gewährt 1579 dem Bildhauer Hans Monte und Bartholomäus Spranger (Hofmaler) eine Provision, damit sie – wenn sie in Zukunft gebraucht werden – zur Verfügung stehen. Ebenda, S. 173.

<sup>94</sup> Ebenda, S. 174.

<sup>95</sup> Ebenda, S. 176.

<sup>96</sup> Ebenda, S. 185.

<sup>97</sup> Ebenda.

## 5. ARCHITEKTEN

*„Der kunsthistorische Rang des Architekten wird erhöht, wenn sein Werk mit den Arbeiten solcher zeitgenössischer Repräsentanten der anderen Künste geschmückt wird, die selbst den Ruhm für die an sich sterile Architektur sichern.“<sup>98</sup>*

### 5.1. JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

Johann Bernhard Fischer von Erlach wurde vermutlich um den 18. Juli 1656 in Graz geboren, da er am 20. Juli getauft wurde.<sup>99</sup> Sein Weg zum kreativen Schaffen wurde ihm quasi in die Wiege gelegt, da sein Vater Johann Baptist als Bildhauer tätig war und seine eigene, gut gehende Werkstatt hatte<sup>100</sup>. Fischer stammte aus einer Bürger- und Handwerkerfamilie, seine Vorfahren waren väterlicher- und mütterlicherseits Drechsler, Bildhauer und Tischler. Zu der Zeit, als Fischer geboren wurde, war die „große Zeit“ für Graz schon vorbei, denn als Residenz der habsburgerischen Erzherzöge hatte es zur Zeit der Gegenreformation eine kurze Blütezeit<sup>101</sup> erlebt.

Als der innerösterreichische Erzherzog zu Kaiser Ferdinand II. wurde, verlegte er seine Residenz nach Wien und die Landesstände, Adelsfamilien und die Fürsten von Eggenberg versuchten das Mäzenatentum der Dynastie fortzusetzen. Neben den italienischen Hofkünstlern wirkten einheimische zunftgebundene Künstler und Handwerker.<sup>102</sup>

Fischer erlernte das Handwerk des Bildhauers von seinem Vater Johann Baptist. Als er etwa fünfzehn Jahre alt war (um 1671), wurde er nach Rom zur weiteren Ausbildung geschickt, wo er sich mit einer großen Konkurrenz konfrontiert sah und vorerst keine Arbeit fand. Er stellte sich bei Philipp

---

<sup>98</sup> Voit, 1982, S. 426.

<sup>99</sup> Sedlmayr 1997, S. 31; Laut Thieme/Becker ist Fischer erst am 20. 7. 1656 geboren. Thieme/Becker, Bd. XII, S. 44.

<sup>100</sup> Wenig erhaltene Plastiken des Vaters Johann Baptist zeigen die Hand eines provinziellen Künstlers. Unter anderem war er auch im Schloss des Fürsten Eggenberg bei der Innenausstattung beschäftigt. Aurenhammer, 1957, S. 7.

<sup>101</sup> Die Renaissancekunst, besonders der Manierismus wurde von italienischen Baumeistern, die für diese Bauaufgaben ins Land gerufen wurden, in die Steiermark gebracht. Aurenhammer, 1957, S. 6.

<sup>102</sup> Aurenhammer, 1957, S. 6f.

Schor<sup>103</sup>, einem Angehörigen der deutschen Kolonie, Architekten, Dekorateur und päpstlichen Hofmaler, vor, der Unterstützung für die Herstellung von Baumodellen benötigte. *„Diese Verbindung zur Tiroler Künstlerfamilie Schor ist der Schlüssel zu Fischers künstlerischem Aufstieg.“*<sup>104</sup>

Als Mitarbeiter von Philipp Schor gewann er technische Erfahrung in der Baukunst, im Speziellen in der Scheinarchitektur und sah *„die Bauten der klassischen Renaissance, des Manierismus, des frühen und des hohen Barock, vor allem aber die Wurzel der gesamten Baukunst der Neuzeit, die römische Antike.“*<sup>105</sup>

Ebenfalls durch Philipp Schor bekam er Zugang zur Werkstatt Berninis<sup>106</sup>, der sein großes Vorbild und auch sein Lehrer war, wo er in der Medailleurkunst unterwiesen wurde. Schor eröffnete ihm auch Zugang zu einem Kreis von Gelehrten um die damals in Rom Hof haltende Königin und bedeutende Kunstsammlerin Christine von Schweden.<sup>107</sup>

Als Fischer, wohl um 1683, Rom verließ, folgte er Philipp Schor nach Neapel, der von Marchés del Carpio – der zum spanischer Vizekönig von Neapel ernannt worden war – gerufen wurde.<sup>108</sup> Um 1686 kehrte er als reicher Mann nach Wien zurück, das 1683 den Türken standgehalten hatte.<sup>109</sup> Es war eine Zeit des Wiederaufbaues, wirtschaftlichen Aufschwungs und Wohlstandes, was sich für Fischer als günstig erwies. Im 17. Jahrhundert hatten für Kirche, Hof und Adel überwiegend italienische Baumeister gebaut. Scheinbar wusste man am Kaiserhof über Fischers Ausbildung und Qualitäten Bescheid, denn bereits kurz nach seiner Ankunft stand er in kaiserlichen Diensten. Er wurde vorerst als Bildhauer und Theoretiker geschätzt und seine erste Aufgabe war es, den elfjährigen Sohn Kaiser Leopolds I. in *„Architekturperspektive ,und dergleichen Wissenschaften‘ zu unterrichten.“*<sup>110</sup> Es dürfte ein gutes Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer geherrscht haben, denn *„aus dem*

---

<sup>103</sup> Philipp Schor, geboren 1646 in Rom, Sterbedatum unbekannt. Thieme/Becker, Bd. XXX, S. 264.

<sup>104</sup> Aurenhammer, 1957, S. 7.

<sup>105</sup> Ebenda, S. 8.

<sup>106</sup> Giovanni Lorenzo Bernini, geboren 1598 in Neapel, 1680 in Rom verstorben. Thieme/Becker, Bd. III, S. 461.

<sup>107</sup> Möglicherweise wird der Künstlerfamilie Schor zu viel Bedeutung beigemessen. Vgl. Thieme/Becker, Bd. XII, S. 44.

<sup>108</sup> Aurenhammer, 1957, S. 10.

<sup>109</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2., S. 11ff.

<sup>110</sup> Aurenhammer, 1957, S. 12.

*Lehrer wurde der Hofingenieur, der Inspektor aller Hofgebäude, der bevorzugte Architekt, der das Leben des Königs und Kaisers – Krönung, Hochzeit und Tod – mit seinen Architekturen begleiten durfte.*<sup>111</sup>

Fischer baute außerdem für den Hochadel, in erster Linie für die Familien Liechtenstein und Althann. Diese Verbindung brachte ihm weitere einflussreiche Auftraggeber, sodass er sich sein weiteres Leben im Kreis eng verwandter Adelsfamilien bewegte. Weiters kam es dadurch zur Begegnung mit der Architekturtheorie von Carl Eusebius von Liechtenstein, was sich für Fischer als fruchtbar erweisen sollte. Wahrscheinlich gab diese den Anstoß zu seiner Idee, die Architektur des römischen Hochbarocks mit jener der französischen Frühklassik und Klassik zu kombinieren und zu verbinden. Laut Aurenhammer *„hatte Fischer eine neue Kunst, den österreichischen Barock, geschaffen und damit die kaiserliche Residenzstadt Wien zum ersten Mal in der Geschichte zu einem europäischen Kunstzentrum gemacht.“*<sup>112</sup> Es entstand eine Symbiose von verschiedenen Architektursystemen, wobei der hochbewegten Plastik ein besonders großer Rahmen gegeben wurde.

Durch die daraus resultierende große öffentliche Anerkennung kam Fischer zu einer Fülle von weiteren Aufträgen, die er neben seiner Tätigkeit als königlicher Ingenieur und Architekt im Hofstaat Josefs I. für den hohen Adel – der dem Hof um nichts nachstehen wollte – erledigte.

Sein wohl größter Auftraggeber war der Erzbischof von Salzburg, Johann Ernst Graf Thun. Dem Architekten Fischer wurde in Salzburg eine uneingeschränkte Stellung eingeräumt, er musste lediglich mehrmals pro Jahr für kurze Zeit nach Salzburg reisen. Während seiner Abwesenheit wurden die Bauten nach seinen Entwürfen, die bis ins Detail gingen, von ortsansässigen Baumeistern betreut.<sup>113</sup>

Als er ein knappes Jahrzehnt in Wien war, wurde Fischer zum äußeren Zeichen der Anerkennung in den Adelsstand erhoben. Somit hatte er sich von der provinziellen Handwerkerfamilie hochgearbeitet.

---

<sup>111</sup> Ebenda.

<sup>112</sup> Aurenhammer, 1957, S. 16.

<sup>113</sup> Fischer war überwiegend nur als Architekt tätig und nicht als Bauführer, anders wäre die Arbeitslast nicht zu bewältigen gewesen, da er zeitweise an bis zu vierzehn großen Werken parallel beschäftigt war. Ebenda, S.17f.

1721 erschien die erste Wiener Ausgabe von seinem architekturtheoretischen Werk *„Entwurff Einer Historischen Architectur“*<sup>114</sup>.

Nach seinem Tod 1723 übernahm sein Sohn Josef Emanuel<sup>115</sup>, der bereits 1722 als Hofarchitekt angestellt wurde, die unvollendeten Projekte, im Besonderen auch die Fertigstellung der Karlskirche in Wien, wo sich Fischer 1715 bei einem Wettbewerb gegen Johann Lukas von Hildebrandt und Ferdinando Galli-Bibiena durchsetzen konnte.<sup>116</sup>

### 5.1.1. Auszug der Besoldung

1687, Eintragung in die Hofzahlamtsrechnung, Vaduz, Hausarchiv der reg. Fürsten von Liechtenstein, dass *„Dem Bernhardt Fischer Ingenier oder Archedect... Verehrung gegeben fl. 200.“*<sup>117</sup>

1688, Eintragung in die Hofzahlamtsrechnung, Vaduz, Hausarchiv der reg. Fürsten von Liechtenstein: *„... Verehrung von 45 fl.“*<sup>118</sup>

1689, Aufstellung über die 1687 für die Pestsäule am Graben (Abb. 1) in Wien ausgewiesene Summe: *„Dem Bildhauer Fischer wegen Verfertigung der Historie ... 3.000 fl. bezahlt 700, abgängig 2.300.“*<sup>119</sup>

1690, für die Ehrenpforte am Stock im Eisen (Abb. 2 und Abb. 3): 300 fl.<sup>120</sup>

1690, Zahlung für den Riss der Rückseite der Ehrenpforte am Stock im Eisen: 100 Gulden.<sup>121</sup>

1690, Kontrakt zwischen dem Rat von Brünn und Fischer über die Fontäne am Krautmarkt (Abb. 4): *„Er soll 2.300 fl. bekommen.“*<sup>122</sup>

1690, Eintragung in die Hofzahlamtsrechnung, Vaduz, Hausarchiv der reg. Fürsten von Liechtenstein: *„Verehrung von 30 fl...“*<sup>123</sup>

---

<sup>114</sup> Ebenda, S. 47.

<sup>115</sup> 1693–1742; Thieme/Becker, Bd. XII, S. 49f.

<sup>116</sup> Thieme/Becker, Bd. XII, S. 47.

<sup>117</sup> Sedlmayr, 1997, S. 413.

<sup>118</sup> Ebenda.

<sup>119</sup> Ebenda, S. 414.

<sup>120</sup> Ebenda.

<sup>121</sup> Ebenda.

<sup>122</sup> Ebenda.

<sup>123</sup> Ebenda.

1691, Fischer bestätigt, dass er Wein im Wert von 201 Gulden und 30 Kronen erhalten hat.<sup>124</sup>

1691, Eintragung in die Hofzahlamtsrechnung, Vaduz, Hausarchiv der reg. Fürsten von Liechtenstein: Stiegenumbau, „*Verehrung ... 75 fl.*“<sup>125</sup>

1693, Stift Lambrecht: für einen Entwurf zum neuen Hochaltar 30 Dukaten.<sup>126</sup>

1693, Quittung für Arbeiten zum Mariazeller Hochaltar (Abb. 5): 100 Gulden.<sup>127</sup>

1693, Aufrichtung der Votiv-Säule am Graben in Wien und die entstandenen Unkosten: 1.075 fl.<sup>128</sup>

1694–1705, Stift Lambrecht: 36.773 fl.<sup>129</sup>

1697–1723, Hofffinanz Wien, jährliche Besoldung.<sup>130</sup>

1699, Ehrenpforte Stock im Eisen (Inventur), 200 fl.<sup>131</sup>

1700, Restzahlung für das Jahr 1700, 350 fl.<sup>132</sup>

1702, Kupferstich des königlichen Lustgartens Schönbrunn (Abb. 6), 150 fl.<sup>133</sup>

1702, Errichtung des indianischen Cabinets, 3.416 fl.<sup>134</sup>

1705, Kammerzahlamtsbücher, für Säulen am Hohen Markt (Abb. 7): 260 fl.<sup>135</sup>

1708, Ausständige Rechnung vom indianischen Cabinet: 1.416 fl.<sup>136</sup>

1708, Vorschuss für Salzburger Stichwerk: 200 Gulden.<sup>137</sup>

1709, Protokoll in Hofsachen des Oberhofmeisteramtes: „*Fischer bezog als Kais. Ingenieur von Anfang an fl. 600 und vom innerösterreichischen Hofpfenningamt fl. 500. Es werden ihm weitere fl. 900 zugelegt.*“<sup>138</sup>

1711, Castrum doloris Joseph I. (Abb. 8 und Abb. 9): 500 fl.<sup>139</sup>

---

<sup>124</sup> Ebenda.

<sup>125</sup> Sedlmayr, 1997, S. 414.

<sup>126</sup> Ebenda, S. 415.

<sup>127</sup> Ebenda.

<sup>128</sup> Ebenda, S. 416.

<sup>129</sup> Ebenda.

<sup>130</sup> Ebenda, S. 417.

<sup>131</sup> Ebenda.

<sup>132</sup> Ebenda, S. 418.

<sup>133</sup> Ebenda.

<sup>134</sup> Ebenda.

<sup>135</sup> Ebenda, S. 419.

<sup>136</sup> Ebenda, S. 420.

<sup>137</sup> Ebenda.

<sup>138</sup> Ebenda, S. 421.

<sup>139</sup> Ebenda.

1711, Reparatur der Josephssäule: 670 fl.<sup>140</sup>

1712, als Oberbauinspektor erhält Fischer eine Besoldung von 2.000 fl.<sup>141</sup>

1714, ausständige Besoldung vom Stadtmagistrat: 6.691 fl. 40 kr.<sup>142</sup>

1721, Hauptkassarechnung der fürstl. Schwarzenberg'schen Verwaltung, Krumau: 150 fl.<sup>143</sup>

1723, Kaiserliche Hofausgaben, Besoldungsrest und 300 fl. für Krankheits- und Begräbniskosten an den Sohn Joseph Emanuel.<sup>144</sup>

#### Ankäufe und Besitztümer:

1707, Fischer erscheint im Grundbuch als Besitzer zweier Häuser und Gartengründe in der Wiener Vorstadt Hugelbrunn (Alte Wieden).<sup>145</sup>

## 5.2. JOHANN LUCAS VON HILDEBRANDT

Hildebrandt wurde am 14. November 1668<sup>146</sup> in Genua geboren, wo sein Vater, ein deutscher Hauptmann, in der kaiserlichen Armee diente. Nach seinem Studium der Architektur, welches er angeblich in Rom erlernt hatte, folgte er in beruflicher Hinsicht seinem Vater und diente als freiwilliger Ingenieur 1695 und 1696 in der kaiserlichen Armee. Als Festungsingenieur machte er unter Prinz Eugen drei Feldzüge im Piemont mit.<sup>147</sup>

Nach seinen eigenen Angaben war er ungefähr seit 1693 Architekt<sup>148</sup>. „*Rom, Genua und Turin sind die Stationen der Ausbildung Hildebrandts.*“<sup>149</sup> Er war Schüler von Carlo Fontana<sup>150</sup>; was ihn jedoch noch mehr prägte, war die

---

<sup>140</sup> Ebenda.

<sup>141</sup> Ebenda.

<sup>142</sup> Ebenda, S. 422.

<sup>143</sup> Ebenda, S. 423.

<sup>144</sup> Ebenda, S. 424.

<sup>145</sup> Ebenda, S. 420.

<sup>146</sup> Thieme/Becker, Bd. XVII, S. 77.

<sup>147</sup> Grimschitz, 1959, S. 8.

<sup>148</sup> Thieme/Becker, Bd. XVII, S. 77.

<sup>149</sup> Grimschitz, 1959, S. 201.

<sup>150</sup> Carlo Fontana, Architekt und Ingenieur, geboren 1634 in Bruciate bei Balerna, gestorben 1714 in Rom. Thieme/Becker, Bd. XII, S. 147.



Architektur des westlichen Oberitalien<sup>151</sup>. Kurz vor der Jahrhundertwende folgte er den kaiserlichen Truppen nach Österreich und gelangte nach Wien. Er bewarb sich 1699 um die Stelle des Hofbaumeisters, die der hochbetagte Giovanni Pietro Tencalla<sup>152</sup> zurücklegen wollte. Tatsächlich bekam er die Zusage am 24. Mai 1700 und wurde mit dem Titel des „*Kayserlichen Hoff-Ingenieur*“ aufgenommen.

Die Bekanntschaft mit Prinz Eugen von Savoyen, welcher der bedeutendste Bauherr Hildebrandts war, brachte diesem 1702 den Bauauftrag des Schlosses Ráckeve auf der Donauinsel Czepel ein. Dies bedeutete viel Ansehen im östlichen und südöstlichen Raum von Wien.<sup>153</sup>

Im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts wirkte sich die umfassende Bautätigkeit Hildebrandts, die für die Aristokratie nach seinem Eintreffen in Wien begonnen hatte, materiell aus. So konnte er sich wenig später ein eigenes Haus kaufen. 1711 erreichte er die Führung des Hofbauamtes, unterlag jedoch Fischer in dem Wettbewerb um den kaiserlichen Bau der Votivkirche<sup>154</sup>. 1720 wurde er schließlich in den Reichsadelstand erhoben.<sup>155</sup>

Nach dem Tod Fischer von Erlachs 1723 bekam Hildebrandt die erste Hofbaumeisterstelle.<sup>156</sup> Zwischen den beiden dürfte nie große Sympathie geherrscht haben. Angeblich hatte Fischer ihn gänzlich vom Hofburgbau verdrängt, und 1705 beantragte Hildebrandt sogar die Teilung der Baubereiche zwischen ihm und Fischer<sup>157</sup>. Als Fischer gestorben war, schrieb Hildebrandt an seinen zweiten großen Bauherrn, dem Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn: „*Der Fischer ist auch gestorben, sodass mir anjetzo keiner mehr im Wege ist.*“<sup>158</sup> Durch seine Familienverbindungen und

---

<sup>151</sup> Hildebrandt verpflanzte das System der Raumdurchdringungen als einer der ersten in den Norden. Grimschitz, 1959, S. 201ff.

<sup>152</sup> Giovanni Pietro Tencalla (auch Tencala), 1658–1692 in Wien nachweisbar als Architekt und kaiserlicher Hofingenieur. Thieme/Becker, Bd. XXXII, S. 522.

<sup>153</sup> Grimschitz, 1959, S. 17

<sup>154</sup> Fischers Sohn Joseph Emanuel entwand Hildebrandt den Bau des Reichskanzleitraktes, er verdrängte ihn, obwohl dieser nach dem Tod Fischers erster Hofarchitekt geworden war, von allen kaiserlichen Bauten und setzte auch den Bau der Karlskirche fort. Ebenda, S. 21f.

<sup>155</sup> Ebenda, S. 8f.

<sup>156</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>157</sup> Fischer sollten die Bauten außerhalb der Stadt und ihm selbst die Bauten in der Stadt übertragen werden. Der Antrag wurde übergangen. Ebenda, S. 21.

<sup>158</sup> Ebenda, S. 15.

politischen Beziehungen erweiterte der Fürstbischof Hildebrandts künstlerischen Wirkungskreis im Westen. Er hielt Hildebrandts Schöpfungen für „*die heutige beste bau Kunst*“<sup>159</sup> und schätzte ihn sowohl als Architekten als auch als Menschen.<sup>160</sup>

Neben dem Geschlecht der Grafen von Schönborn und einigen Mitgliedern des gräflichen Hauses Harrach, gehörte auch der Abt des Stiftes Göttweig, Dr. Gottfried Bessel, seinem Bauherrenkreis an. Die Zahl der kirchlichen Auftraggeber ist im Vergleich zu den aristokratischen relativ klein<sup>161</sup>, wichtig für die historische Stellung seines Schaffens ist der Kreis von bürgerlichen Bauherren, vor allem wegen der „*neuen soziologischen Orientierung von Hildebrandts Bauschaffen*“<sup>162</sup>. Dadurch war seine Tätigkeit umfassend in der sozialen Funktion, denn er wurde vom Kaiser bis zum Bürger allen Auftraggebern gerecht.<sup>163</sup>

Im Jahr 1741 besaß er ein Haus und einen Ziegelofen in Matzleinsdorf, wo er seine Pferde sowie Futter- und Holzvorräte aufbewahrte, er selbst wohnte nahe St. Stephan zur Miete. Sein Wien-Aufenthalt wurde oft von Reisen zu diversen Baustellen unterbrochen, weitere Reisen ins Ausland fanden jedoch nicht mehr statt.

Dadurch, dass er ständig mehrere Projekte parallel zu betreuen hatte und sowohl kleine Werke übernahm als auch als Bauinspektor über den ausgedehnten Besitz des gräflichen Geschlechts Schönborn tätig war, wuchs sein bürgerlicher Wohlstand stetig an.<sup>164</sup>

Hildebrandts Hoffnung, nach Fischers Tod nun von der Kaiserin Maria Theresia als erster Hofarchitekt die Oberleitung über die kaiserlichen Bauten in Laxenburg und Schönbrunn zu bekommen, erfüllte sich nicht, denn er bekam keine Audienz. Erst 1745 wandte man sich wegen diverser Umbauten des Schlosses Schlosshof an ihn. Maria Theresia ließ sich Hildebrandts lange zurückliegende Pläne vorlegen und befahl den Hofarchitekten in die Hofburg. Der damalige Hofbaudirektor Emanuel Graf Silva-Taroucca ließ ihn

---

<sup>159</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>160</sup> Ebenda, S. 17f.

<sup>161</sup> Vor allem, weil kirchliche Auftraggeber wie Erzbischof Franz Anton Graf Harrach nur profane Bauaufgaben an Hildebrandt stellten. Ebenda, S. 20.

<sup>162</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>163</sup> Ebenda, S. 19ff.

<sup>164</sup> Ebenda, S. 10.

allerdings nicht vor. Der Großherzog Franz Stephan von Lothringen, der Gemahl von Maria Theresia, gestand dem Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn, als dieser Hildebrandt lobte, „*dass ihm von dessen Person nichts bewusst seye.*“<sup>165</sup> Hildebrandt hatte zwar, in der kaiserlichen Armee beginnend, im Laufe der ersten fünfundzwanzig Jahre seiner architektonischen Karriere die höchste erreichbare Stellung am kaiserlichen Hof erreicht, verlor jedoch daraufhin die höfische Position, bis schließlich seine Stellung als kaiserlicher Hofarchitekt nur mehr einen Titel bedeutete.<sup>166</sup>

Zwei Tage nach seinem vollendeten 76. Lebensjahr verstarb Hildebrandt 1745. Er war seit seiner Jugend immer etwas kränklich gewesen und litt an Epilepsie, im zunehmenden Alter kam eine Augenschwäche hinzu. Die Beerdigung erfolgte in St. Stephan.<sup>167</sup>

### 5.2.1. Auszug der Besoldung

1699 erhielt er vom Fürsten Adam Andreas Liechtenstein eine „Verehrung“ von 100 fl.<sup>168</sup>

1700 wurde er „Kayserlicher Hoff-Ingenieur“ mit freiem Hofquartier und einem jährlichen Gehalt von 600 fl.<sup>169</sup>

1702 erhielt er für ein Modell zum Burggebäude (Abb. 10) 200 Gulden.<sup>170</sup>

1705, Castrum doloris für Kaiser Leopold (Abb. 11) im Stephansdom, für das 9.124 fl. ausgegeben wurden.<sup>171</sup>

1711–1713 leitete er das kaiserliche Hofbauamt und erhielt für die Tätigkeit während 23 Monaten das Honorar von 1.150 fl.<sup>172</sup>

1716, jährliches Gehalt auf 2.000 Scudi<sup>173</sup> erhöht.<sup>174</sup>

---

<sup>165</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>166</sup> Ebenda, S.15f.

<sup>167</sup> Ebenda, S. 10f.

<sup>168</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>169</sup> Ebenda, S. 8.

<sup>170</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>171</sup> Ebenda.

<sup>172</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>173</sup> Scudi sind italienische Großsilbermünzen (Taler) und Goldmünzen. Der Wert richtete sich nach dem Gehalt an Edelmetall. In Venedig wurde der *Scudi della*

1719–1725, Stift Göttweig (Abb. 12, Abb. 13 und Abb. 14), Planungsarbeit: jährlich 600 fl.<sup>175</sup>

1723 übernahm er Fischers erste Hofbaumeisterstelle und auch dessen Gehalt von 1.500 fl. jährlich.<sup>176</sup>

1726, Stift Göttweig, aus der Bau- und Rentamtskasse: 600 fl.<sup>177</sup>

1727, Stift Göttweig, aus der Bau- und Rentamtskasse: 300 fl.<sup>178</sup>

1727, Stift Göttweig, Gesamtkosten des Prioratskellers von Hildebrandts Maurermeister Franz Jänggl ausgeführt: 366 fl. 35 kr.<sup>179</sup>

1730, Stift Göttweig, aus der Bau- und Rentamtskasse: 300 fl.<sup>180</sup>

1731, Stift Göttweig, persönliche Kasse des Abtes und Rentamt: 100 fl.<sup>181</sup>

In seinem Testament setzte Hildebrandt für kirchliche und Wohltätigkeitsstiftungen 3.280 fl. aus.<sup>182</sup>

#### Ankäufe, Besitztümer und Sonstiges:

1706, Heirat, seine Ehefrau Johanna Perpetua Geist brachte 500 fl. mit in die Ehe.<sup>183</sup>

1719, Erwerb des Hauses „Zum heiligen Florian“.<sup>184</sup>

1741, Besitz eines Hauses und eines Ziegelofens in Matzleinsdorf.<sup>185</sup>

---

*Croce* (geprägt seit dem 17. Jahrhundert) ursprünglich mit 7 Lire (= 140 Scudi) bewertet, dies stieg aber im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts auf über 9½ Lire. Brockhaus 2006, Bd. 24., S. 720.

<sup>174</sup> Grimschitz, 1959, S. 9.

<sup>175</sup> Rizzi, 1975, S. 40.

<sup>176</sup> Grimschitz, 1959, S. 9.

<sup>177</sup> Rizzi, 1975, S. 40.

<sup>178</sup> Ebenda, S. 40.

<sup>179</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>180</sup> Ebenda, S. 40.

<sup>181</sup> Ebenda.

<sup>182</sup> Grimschitz, 1959, S. 10.

<sup>183</sup> Ebenda, S. 8f.

<sup>184</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>185</sup> Ebenda, S. 10.

### 5.3. JOSEPH MUNGGENAST

Joseph Munggenast<sup>186</sup> wurde 1680 in Schnann in Tirol als erster Sohn der Eheleute Severin und Juliane Munggenast geboren. Er hatte noch weitere fünf Geschwister und wuchs in einer Bauernfamilie auf. Da er als Erstgeborener kein Interesse am väterlichen Bauernstand zeigte, kam er zum Maurermeister<sup>187</sup> Scherl in Schnann.<sup>188</sup>

Über seine Lehrzeit ist nichts bekannt und auch über seine Gesellenzeit ist man auf Vermutungen angewiesen. Die erste Möglichkeit wäre, dass Munggenast seine Gesellenzeit im Voralberger Barockschaffensraum der Auer Zunft verbrachte, weiters, dass er – wie Jakob Prandtauer<sup>189</sup> – in den bayrischen Raum zog. Die wahrscheinlichere Annahme geht dahin, dass er die Zeit im Innsbrucker Raum verbrachte und bei jenen auserwählten Baugesellen dabei war, die der Innsbrucker Baumeister Alexander Christiani 1698 nach Wien kommen ließ. Dort sollte das Palais des Prinzen Johann Adam von Liechtenstein errichtet werden, welches von Domenico Martinelli<sup>190</sup> entworfen worden war. Man findet *„in den Strukturen Joseph Munggenasts und denen der Wiener Bauten Martinellis prinzipielle Übereinstimmungen.“*<sup>191</sup> Weiters wird diese Annahme durch die Vollendung des Palastes 1711 und Munggenasts Beginn am Sonntagsberg 1712 bestärkt. In Wien könnte sich der einfache Tiroler Maurer seine Fähigkeiten für seine weitere Laufbahn angeeignet haben, denn es ist schwer nachvollziehbar, wie er sonst imstande gewesen wäre, solch beeindruckende Werke<sup>192</sup> ohne entsprechende theoretische Vorschulung erschaffen zu haben. Die Meisterprüfung in Wien war im 18. Jahrhundert sehr anspruchsvoll, neben konstruktiver Gestaltungsgabe und genauer

---

<sup>186</sup> Es gibt verschiedene Schreibweise des Namen Munggenast (von Munckenast in Tirol über Munggenast im niederösterreichischen Raum bis Mongenast im französischen Sprachraum von Luxemburg), sie wurde dem jeweiligen Sprachraum, in welchem der Name getragen wurde angepasst. Vgl. Mungenast, 1963, S. 7.

<sup>187</sup> Es war bekannt, dass man als Steinmetz oder Maurer auch in der Fremde gut überleben konnte, da der Bedarf an Baukräften groß war. Vgl. Kapitel 2.1.2., S. 11ff.

<sup>188</sup> Mungenast, 1963, S. 8.

<sup>189</sup> Jakob Prandtauer, geboren 1660 in Stanz (bei Landeck) in Tirol, 1726 in St. Pölten verstorben. Thieme/Becker, Bd. XXVII, S. 347.

<sup>190</sup> Domenico Martinelli, geboren 1650 in Luca (Italien), gestorben 1718 ebenda. Thieme/Becker, Bd. XXIV, S. 164.

<sup>191</sup> Mungenast, 1963, S. 12. Weiterführende Literatur: Wagner, 1940.

<sup>192</sup> z. B. die Kuppel in Altenberg sowie der Turm in Zwettl, Stift Dürnstein.

technischer Darstellung wurden auch die architektonischen Berechnungsgrundlagen gefordert. Möglicherweise traf Munggenast den Lehrer der Architekturkunst Mathias Steinl<sup>193</sup>, mit dem er später im Stift Zwettl zusammengearbeitet hat.

1712 wurde, wie bereits oben genannt, Munggenast von seinem „Vetter“ (Onkel) Jakob Prandtauer als Polier auf den Sonntagsberg gerufen. Der Baumeister, der die Planung und Bauführung seit 1706 beaufsichtigte, musste sich nach einem Bauführer umsehen, weil er selbst in Melk in Anspruch genommen wurde. Für fünf Jahre war Munggenast Bauführer und gewann das Wohlwollen seines späteren Bauherrn, Abt Ambrosius Prevenhuber.<sup>194</sup>

Auch finanziell gesehen war diese Zeit für den Tiroler Künstler günstig, denn nach dieser Tätigkeit war er imstande, das *„Heinrich-Thoma-Haus im Klosterviertel von St. Pölten zu erwerben“*<sup>195, 196</sup>. Seine Obrigkeit war demnach nicht das Magistrat, sondern die Probsterei.

1717 wurde dem Maurer Joseph Munggenast vom Stadtrat St. Pölten das Bürger- und Meisterrecht verliehen und im gleichen Jahr dürfte er auch geheiratet haben, denn 1718 ließen er und seine Gattin Maria Theresia ihr erstes Kind taufen. Dem folgten fünf weitere, wobei der zweitälteste Sohn Franz Karl Munggenast das Talent seines Vaters geerbt hatte.<sup>197</sup>

Auch sein jüngster Sohn Matthias Munggenast erlernte das Maurerhandwerk, konnte sich aber nicht mit den Fähigkeiten seines Vaters und seines Bruders messen. 1749 wurde Matthias das Bürger- und Meisterrecht zugestanden und er wurde in die Innung der Maurer und Steinmetze aufgenommen und konnte dadurch nach dem Tod des Vaters dessen Geschäft weiterführen.

1733 kaufte Joseph Munggenast weitere Gründe im Ledererviertel und vergrößerte somit sein Anwesen in St. Pölten. Der zunehmende Wohlstand

---

<sup>193</sup> Matthias (auch Mathias) Steinl, geboren 1644 in Wien, verstorben 1727 ebenda. Thieme/Becker, Bd. XXXI, S. 569.

<sup>194</sup> Mungenast, 1963, S. 11 ff.

<sup>195</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>196</sup> Auch Prandtauer hatte hier ein Haus erworben und so wurde St. Pölten Sitz und Zentrum der Prandtauerschule. Ebenda.

<sup>197</sup> 1742 wurde dem erst 18-Jährigen das Bürgerrecht in St. Pölten verliehen, zwei Jahre später erwarb er das väterliche Grundstück im Klosterviertel. 1745 fertigte er einen Stadtplan von St. Pölten an und wurde daraufhin mit weiteren öffentlichen Aufgaben betraut. Ebenda, S. 16.

begründet sich in der Zufriedenheit seiner Auftraggeber und der großen Menge von Beendigungs- und Fortführungsarbeiten der Prandtauerbauten nach 1726.<sup>198</sup>

Er verstarb 1741 in St. Pölten.<sup>199</sup> Sein Schaffen war in erster Linie von Jakob Prandtauer und Domenico Martinelli geprägt. Er kombinierte die Grundideen dieser mit schlichten Elementen seiner barocken Vorstellung. Seine künstlerische Gestaltung liegt in der klaren Unterscheidung der Teilkörper und der geradlinigen Umgrenzung der Flächen, der Formstrenge.<sup>200</sup> Emmerich Mungenast schreibt: *„Es scheint uns heute fast unwahrscheinlich, dass dieser einfache Tiroler ‚Paumeister‘ wirklich so vielseitig gewesen sein soll, dass er Arbeiten wie Straßen-, Wasser- und Brückenbau, Gartenbau, Festungsbau und Stiftsbau gleichermaßen bewältigte.“*<sup>201</sup>

### 5.3.1. Auszug der Besoldung

Undatiert, Stiftsarchiv Altenburg (Abb. 15, Abb. 16 und Abb. 17), Quittung für ein Jahr Besoldung: 100 fl.<sup>202</sup>

1722, Stiftsarchiv Zwettl (Abb. 18, Abb. 19 und Abb. 20), Besoldung für ein Jahr: 150 fl.<sup>203</sup>

1723, Stiftsarchiv Zwettl, Besoldung für ein Jahr: 150 fl.<sup>204</sup>

1730, Stiftsarchiv Herzogenburg (Abb. 21 und Abb. 22), Quittung für ein Holzmodell: 6 fl.<sup>205</sup>

1732, Stiftsarchiv Altenburg, Quittung für ein Jahr Besoldung: 100 fl.<sup>206</sup>

1732, Stiftsarchiv Altenburg, Quittung, Besoldung *„auf 2 moll mit 190 fl.“*<sup>207</sup> und *„dos Erste mit 100 fl.“*<sup>208</sup> sowie *„die andtere 90 fl.“*<sup>209</sup>.

---

<sup>198</sup> Ebenda, S. 17f.

<sup>199</sup> Thieme/Becker, Bd. XXV, S. 269.

<sup>200</sup> Mungenast, 1963, S. 24.

<sup>201</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>202</sup> Wagner, 1940, S. 156.

<sup>203</sup> Ebenda, S. 159.

<sup>204</sup> Ebenda, S. 160.

<sup>205</sup> Ebenda, S. 158.

<sup>206</sup> Ebenda, S. 157.

<sup>207</sup> Ebenda, S. 157.

#### Ankäufe, Besitztümer und Sonstiges:

um 1717, Kauf des Heinrich-Thoma-Hauses im Klosterviertel von St. Pölten.<sup>210</sup>

1733, Schulgasse 4 (heute Neubau), ein Haus um 200 fl.<sup>211</sup>

1733, Herrengasse 7, Kauf von „10 Clafter in quadro“ um 30 fl.<sup>212</sup>

Nach dem Tod von Munggenast erhielt jedes seiner Kinder je 400fl.<sup>213</sup>

#### 5.4. FRANZ ANTON PILGRAM

Franz Anton Pilgram wurde 1699 in Wien geboren.<sup>214</sup> Über seine Familie ist wenig bekannt, wahrscheinlich wurde er früh zum Waisen, denn sein Onkel, Franz Jänggl<sup>215</sup> zog ihn auf. Pilgrams Vater war vermutlich Johannes Pilgram, Sohn des Maurermeisters Sebastian Pilgram, der vermutlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren wurde. Wahrscheinlich wurde Pilgram in einem Geistlichenkollegium erzogen und lernte später während seiner Gesellenjahre (bis 1729) bei seinem Onkel, dem Maurermeister Jänggl, der ihn vermutlich bei namhaften Meistern zeichnen lernen ließ und ihm eine Studienreise ins Ausland ermöglichte.<sup>216</sup>

1729 bestand er die Meisterprüfung und wurde Mitglied der Wiener Maurer- und Steinmetzerzunft. Im selben Jahr heiratete er Anna Maria Weissenböck, die Tochter eines wohlhabenden Wiener Kaufmanns, und bekam mit ihr fünf Kinder.<sup>217</sup>

Nach dem Tod des niederösterreichischen Landschaftsbaumeisters Christian Öttl 1731 bekam Pilgram diese Stelle und übte sie bis zu seinem Tod aus.

---

<sup>208</sup> Ebenda.

<sup>209</sup> Wagner, 1940, S. 157.

<sup>210</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>211</sup> Wagner, 1940, S. 155.

<sup>212</sup> Ebenda.

<sup>213</sup> Mungenast, 1963. S. 16.

<sup>214</sup> Thieme/Becker, Bd. XXVII, S. 39.

<sup>215</sup> Der gebürtige Kärntner Franz Jänggl war bürgerlicher Architekt in Wien und starb 1734. Voit, 1982, S. 18f.

<sup>216</sup> Es ist bekannt, dass er auch durch Italien zog, aber über den Zeitpunkt sowie andere Reisedaten ist nichts bekannt. Ebenda, S. 26.

<sup>217</sup> Ebenda, S. 37.



Dadurch überragte er in jungen Jahren die Zunftmaurermeister, wurde Baumeister und kam so zu höheren Würden und, obwohl er Mitglied der Zunft war, übernahm er keinerlei Amt.<sup>218</sup> Über seine Arbeit als Landschaftsbaumeister weiß man wenig, aber es ist bekannt, dass er Bauten für verschiedene Mönchsorden geschaffen hat.<sup>219</sup> Weiters zeigte sich „*seine Rolle als Schlossarchitekt, seine Begabung in der Raumordnung und Gartenplanung sowie seine Zeichenkunst*“<sup>220</sup>.

Wegen seiner Verwandten<sup>221</sup> ist es naheliegend, dass Pilgram häufig in der ehemaligen ungarischen Krönungsstadt verkehrte, in welche er auch oft wegen Aufträgen des Fürstprimas Imre Esterházy gerufen wurde. Auch Jänggl war wahrscheinlich in Pozsony beschäftigt. Diese Familienbeziehungen, sowie das Wohlwollen und die Aufträge der Esterházys, lassen vermuten, dass so die Anfänge Pilgrams Arbeit in Ungarn begonnen haben könnten, die so bezeichnend für sein weiteres Leben sein sollten.<sup>222</sup>

Sein geografisches Arbeitsgebiet umfasste die Gebiete Ungarns, Mährens, Nieder- und Oberösterreichs, Wien, den westlichen Teil Transdanubiens, Oberungarn und die heutige West- und Ostslowakei. Es gab Jahre, in denen er parallel 16–18 Bauten leitete, was eine gute Organisation und hohe Belastbarkeit durch das wenig komfortable Reisen forderte.<sup>223</sup>

Nach dem Tod Jänggls 1734 musste Pilgram völlig selbständig arbeiten und seine materiellen Verhältnisse ordnen, da er das Vermögen seines Onkels erbt. Er zog mit seiner Familie aus dessen Haus (Zum Auwinckel in St. Lorenz) aus, weil sein Schwiegervater 1735 den Bartolotti-Partenfeld-Palast am Graben kaufte und diesen testamentarisch seiner Tochter schenkte. Die repräsentative Lage erhöhte die Würde und das Ansehen der Familie Pilgram.<sup>224</sup>

In seiner Familie hatte er keinen beruflichen Nachfolger, da seine Söhne Astronom, Jesuit und Rechtsgelehrter waren. Durch Letzteren wurde die Familie in den Adelsstand gehoben.

---

<sup>218</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>219</sup> In der Fachliteratur hält man ihn deswegen für einen Klosterarchitekten. Ebenda, S. 42.

<sup>220</sup> Ebenda.

<sup>221</sup> Gregor Pilgram, sein Bruder, war der Pozsonyer Sattlermeister. Ebenda, S. 36.

<sup>222</sup> Ebenda, S. 36f.

<sup>223</sup> Ebenda, S. 42.

<sup>224</sup> Ebenda, S. 38f.

Im Alter von 58 Jahren, 1757, verfasste Pilgram sein Testament, daraus lässt sich unter anderem sein Bezug zur Kirche, die für die damalige Zeit fast bezeichnende Frömmigkeit erkennen.<sup>225</sup>

Franz Anton Pilgram starb 1761<sup>226</sup> und gilt heute als „die bedeutendste Person der barocken Architektur in Ungarn.“<sup>227</sup>

#### 5.4.1. Auszug der Besoldung

1731 als niederösterreich. Landschaftsbaumeister 20 fl. Jahresgehalt.<sup>228</sup>

1734 erbte als Universalerbe von seinem Onkel Franz Jänggl 19.010 fl.<sup>229</sup>

1760, Vertrag zum Bau der Vácer Kathedrale (Abb. 23 und Abb. 24): jährliche Besoldung von 150 fl.<sup>230</sup>

#### Ankäufe und Besitztümer:

Pilgram verfasste sein Testament 1757 mit 58 Jahren, sein Vermögen betrug zu dieser Zeit 49.643 fl. Es bestand aus Bargeld, vier Häusern und diversen Wertgegenständen, Wagen und Pferden. Das Haus Alserstraße Nr. 10, „Zum Goldenen Geschlössel“, war etwa für 37 Familien geeignet und wurde auf 6.700 fl. geschätzt. Alserstraße Nr. 11 war vermutlich das Gartenhaus, das Jänggl in seinem Testament erwähnte. Der Wert der Häuser am Graben und in der Dorotheergasse betrug 23.850 fl. bzw. 8.334 fl. Außer diesen Häusern erwähnte das Testament noch das Haus „Drei Lilien“, Josefstadt Nr. 22.<sup>231</sup>

---

<sup>225</sup> Er hinterließ kleinere und größere Summen für sechs Krankenhäuser und Armenhäuser und für fünf verschiedene Religionskompanien. Ebenda, S. 43.

<sup>226</sup> Thieme/Becker, Bd. XXVII, S. 39.

<sup>227</sup> Voit, 1982, S. 430.

<sup>228</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>229</sup> Ebenda, S. 37 und S. 437.

<sup>230</sup> Ebenda, S. 452.

<sup>231</sup> Ebenda, S. 42f.

## 5.5. BESOLDUNG DER ARCHITEKTEN IM VERGLEICH

Für die Architekten war die Schaffenszeit um 1700 eine günstige, da die Türkenbelagerung überstanden war und eine Zeit des Wiederaufbaues und Neubauens angebrochen war. Als der innerösterreichische Erzherzog zu Kaiser Ferdinand II. ernannt wurde, verlegte er seine Residenz von Graz nach Wien. Die Adelsfamilien strebten dem Hof immer mehr nach und wollten ihren hohen Rang auch nach außen hin gut vertreten und repräsentiert wissen. Dadurch gab es sowohl am Hof als auch beim Adel einige Aufträge zu vergeben. Nicht zu unterschätzen sind auch die sakralen Bauaufgaben, die großen Barockklöster Österreichs wurden um diese Zeit geplant und erbaut.

Von den vier Architekten, deren sozialer Hintergrund erläutert wurde, kamen zwei, namentlich Fischer von Erlach und Pilgram, aus einer Handwerker- oder Künstlerfamilie. Die erste Berührung mit der Materie erfolgte quasi schon von klein auf, meist mit einer Lehre beim Vater oder Onkel. Munggenast lernte zwar nicht bei seinen Verwandten, hatte aber nach seiner Lehre die Möglichkeit mit seinem Onkel Jakob Prandtauer zu arbeiten, der ihn auch förderte und ihm Aufträge übertrug. Hildebrandt hingegen profitierte auf andere Art von seinem Vater, der Soldat war: Er schlug denselben Weg ein und schloss als Ingenieur bei der kaiserlichen Armee die Bekanntschaft mit Prinz Eugen von Savoyen, der ihm, als er in Wien war, Aufträge vermittelte.

Ein weiterer Punkt, von dem die Künstler profitierten, waren Auslandsreisen zur weiteren Ausbildung. Auch hier wurden wichtige Kontakte geknüpft, auf die man sich nach der Rückkehr berufen konnte. Vor Fischer von Erlach wurden hauptsächlich italienische Künstler am Hof beschäftigt. Als man von seiner Ausbildung in Rom hörte, wurde er an den kaiserlichen Hof gerufen und wurde Hofingenieur und später erster Hofarchitekt, eine Stellung, die Hildebrandt stets haben wollte, aber nie erreichte. Dieser war zwar lange Zeit kaiserlicher Hofingenieur, aber nie der erste Architekt am Hof. Dadurch, dass diese beiden für den Hof arbeiteten, waren sie auch für die höheren Adelsfamilien interessant, da diese das haben wollten, was der Hof vorlebte.

Munggenast hingegen war nie kaiserlicher Hofingenieur, ebensowenig Pilgram. Pilgram war durch seine Familienbeziehungen in Ungarn sehr gefragt und Munggenast hatte durch Prandtauer gute Kontakte geknüpft und führte viele Beendigungs- und Fortführungsarbeiten durch.

Auf die Besoldung hat sich das, von den wenigen vorhandenen Daten ausgehend, schon ausgewirkt. So bekamen Fischer von Erlach und Hildebrandt vom Hof als Hofbaumeister eine jährliche Bezahlung von 600 fl. und wurden für Risse, Pläne und sonstige Anfertigungen extra bezahlt. Fischer von Erlach erhielt für die Pestsäule in Wien am Graben 1689 3.000 fl. und 1693 noch einmal 1.075 fl. (Abb. 1), für den Riss der Rückseite der Triumphpforte Stock im Eisen 100 fl. und für die Pforte selbst 300 fl. (Abb. 2 und Abb. 3). Für den Brunnen am Krautmarkt in Brünn bekam er 2.300 fl. (Abb. 4). Als Bezahlung für das Castrum doloris Joseph I. sind 500 fl. verzeichnet, was aber wahrscheinlich nicht das ganze Honorar ausmachte, denn bei den Verzeichnissen von Hildebrandt steht, dass für das Castrum doloris von Kaiser Leopold (Abb. 11) insgesamt 9.124 fl. ausgegeben wurden. Dieser Betrag wurde sicher nicht zur Gänze an Hildebrandt bezahlt, da auch noch Bildhauer-, Material- und Transportkosten zu rechnen sind. Weiters erhielt Hildebrandt für ein Modell zum neuen Burggebäude 200 fl. (Abb. 10) und von 1719–1725 jährlich 600 fl. vom Stift Göttweig (Abb. 12, Abb. 13 und Abb. 14) für Planungsarbeiten.

Munggenast hat, im Vergleich dazu, für das Stift Zwettl (Abb. 18, Abb. 19 und Abb. 20) 150 fl. Jahresbesoldung erhalten, für das Stift Altenburg (Abb. 15, Abb. 16 und Abb. 17) 100 fl. Grundsätzlich hat Munggenast aber sicher nicht allzu wenig verdient, denn er konnte sich um 1717 das Heinrich-Thoma-Haus im Klosterviertel von St. Pölten kaufen und 1733 ein weiteres Haus um 200 fl. Pilgram wurden für seinen Bau der Vácer Kathedrale (Abb. 23 und 24) jährlich 150 fl. ausbezahlt. Er war aber von Haus aus wohlhabend, da er von Franz Jänggl 19.010 ft. geerbt hatte und sein Schwiegervater ein Haus am Graben, den Bartolotti-Partenfeld-Palast, der Gattin von Pilgram schenkte. Er selbst hinterließ vier Häuser und Bargeld, hatte stets Aufträge und arbeitete durchgehend.

## 6. BILDHAUER

### 6.1. MATTHIAS STEINL

Die ersten Dokumente zur Lebensgeschichte von Matthias Steinl<sup>232</sup> sind aus den Jahren 1676, wo er als Pate im Matrikelnbuch der katholischen Pfarrkirche von Städtel-Leubus eingetragen ist, und 1677, wo er als Käufer für ein Haus mit Garten samt zwei Wiesen und einem Flecken Acker aufscheint.<sup>233</sup> Zu diesem Zeitpunkt war er schon in den mittleren Jahren, über seine Kindheit und Jugend gibt es nur wenige Vermutungen. Er verstarb 1727 in Wien mit 83 Jahren, was schließen lässt, dass er um 1644 geboren wurde.<sup>234</sup>

Er stammte ursprünglich entweder aus der Salzburger Umgebung<sup>235</sup> oder aus Landsberg oder Weilheim in Oberbayern<sup>236</sup>. Eventuell war er der Sohn eines gleichnamigen Kunsttischlers aus Mattsee, dieser arbeitete mit den führenden Bildhauern Oberösterreichs – wie Thomas Schwanthaler<sup>237</sup> und Meinrad Guggenbichler<sup>238</sup> – und könnte altersmäßig der Vater sein. Weitere Faktoren untermauern diese Theorie, wie etwa Steinls Neigung, sich im klösterlichen Bereich niederzulassen, was wohl auf seiner heimatlichen Tradition basiert. Auffallend ist auch die Tatsache, dass er die Kunsttischlerei beherrschte, was ihm ermöglichte, Aufträge wie mit Skulptur versehene architektonische Altäre in Holz zu übernehmen. Die Kombination von Bildhauerei und Tischlerei fand sich sonst kaum. All dies würde für eine erste Lehrzeit in der väterlichen Tischlerwerkstatt sprechen.<sup>239</sup>

Das Fehlen schriftlicher Quellen betrifft auch die Fragen nach seiner künstlerischen Ausbildung, welche Kunstzentren er aufgesucht hat, bei wem

---

<sup>232</sup> Auch Steindl und Steinle. Thieme/Becker, Bd. XXXI, S. 569.

<sup>233</sup> Pühringer-Zwanowetz, 1966, S. 9.

<sup>234</sup> Thieme/Becker, Bd. XXXI, S. 569.

<sup>235</sup> In der Leubuser Trauungsmatik ist er als in Salzburg gebürtig verzeichnet. Pühringer-Zwanowetz, 1966, S. 9.

<sup>236</sup> Thieme/Becker, Bd. XXXI, S. 569.

<sup>237</sup> Thomas Schwanthaler, geboren am 5. 6. 1634 in Ried, am 13. 2. 1702 verstorben. Thieme/Becker, Bd. XXX, S. 356.

<sup>238</sup> Meinrad Guggenbichler, geboren am 17. 4. 1649 in der Schweiz, am 10. 5. 1723 in Mondsee verstorben. Thieme/Becker, Bd. XV, S. 252.

<sup>239</sup> Pühringer-Zwanowetz, 1966, S. 10.

er die Bildhauerei gelernt hat und welche handwerklichen Fertigkeiten er noch ausgeübt hat. Man kann davon ausgehen, dass er eine mehrfache Ausbildung absolviert hat. Das ergibt sich aus „*der universalkünstlerischen Tätigkeit des späteren „Ingenieurs“*“<sup>240</sup> sowie aus einer schriftlichen Quelle aus Steinls Spätzeit.<sup>241</sup>

Der erste urkundlich gesicherte Aufenthalt ist von 1676–1680<sup>242</sup> in Leubus. Es ist aber auch möglich, dass er bis 1682 in Leubus war, weil erst in diesem Jahr seine Frau Rosina Steinl als Patin in Breslau eingetragen ist. Er heiratete 1677 die Witwe des Liegnitzer Bildhauers Matthias Knoten<sup>243</sup>. Die immer gleich bleibende Bezeichnung „*Bildhauer vorm Kloster Leubus*“<sup>244</sup> deutet auf eine selbständige Niederlassung hin, nicht wie auch vermutet auf eine direkte Nachfolge und Werkstättenübernahme von Knoten, der „*Bildhauer zu Liegnitz*“<sup>245</sup> genannt wurde.

Es gibt keine Quellen darüber, was Steinl in Leubus alles geschaffen hat, jedoch war er als Bildhauer<sup>246</sup> schon in den Jahren vor Vollendung des Kirchenumbaus mit der Ausstattung der Kirche beschäftigt, da ein Teil der Altäre unmittelbar nach Abschluss der Bauarbeiten aufgestellt worden waren. Möglicherweise war er für Abt Johannes Reich auch als Architekt tätig und an den Entwürfen für Kirchenumbau und Neubau des Stiftes beteiligt, da später in Wien sein Auftreten als Architekt nur auf der Basis früherer Leistungen und Arbeiten möglich war.<sup>247</sup>

In seinen Leubuser Werken erweist sich Steinl vor allem als großartiger Holzbildhauer, er tritt als der „*scharf profilierte Inventor architektonischer und*

---

<sup>240</sup> Ebenda.

<sup>241</sup> Es gibt eine Nachricht, die darauf hinweist, dass er auch Maler gewesen ist. Vgl. Ebenda.

<sup>242</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>243</sup> Die Chronik meldet 1670 umfangreiche Bildhauerarbeiten anlässlich der Errichtung zweier steinerner Bildsäulen auf dem Stiftplatz und im Dorfe sowie eines in der Stiftkirche hinter dem Chor aufgesetzten Altares. Der Meister dieser Arbeiten war nicht genannt, jedoch handelt es sich wahrscheinlich um Matthias Knoten. Dieser erwarb 1671, bald nach Entstehung dieser Arbeiten ein Grundstück, welches vorher dem Stift gehörte, den so genannten „Kleinen Weinberg“. Der „Kleine Weinberg“ befand sich später in Steinls Besitz, danach wurde er von Michael Willmann (Stiftsmaler von Leubus) erworben. Knoten musste 1671 200 Reichstaler zu je 45 Groschen auslegen, während Willmann das Grundstück für 100 Reichstaler zu je 30 Groschen bezahlte. Ebenda, S. 12.

<sup>244</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>245</sup> Ebenda.

<sup>246</sup> In schlesischen Urkunden wird er stets so genannt. Ebenda, S. 13.

<sup>247</sup> Ebenda.

*ornamentaler Strukturen hervor*<sup>248</sup>. Wahrscheinlich war mit der Leubuser Bildhauerwerkstatt eine Kunsttischlerei verbunden, die nach seinen Entwürfen arbeitete, oder es stand eine kombinierte Werkstatt unter Steinls Leitung.

1681/82 verließ Steinl mit seiner Familie Leubus, um sich in Breslau niederzulassen. Er brach jedoch nicht sofort alle Brücken ab, denn er behielt seinen dortigen Grundbesitz noch jahrelang.<sup>249</sup> In Breslau ist Steinl durch Eintragungen in den Matrikeln der Dompfarre nachweislich von 1682 bis 1684 ansässig, was aber nicht bedeutet, dass er nicht auch bis zu seinem Umzug 1688 nach Wien in Breslau gelebt hat. In dieser Zeit hielt er sich öfter in Nürnberg auf; was er in der Zeit in Breslau und Nürnberg geschaffen hat, ist nicht erwiesen. Im Taufbuch steht die Bezeichnung „*Bildhauer auf dem Dom*“<sup>250</sup>, was auf den Wohnsitz auf der Breslauer Dominsel hindeutet. Ob man daraus auch auf die Tätigkeit schließen kann, ist unsicher. Wenn man beachtet, dass Steinl wenig später in Wien die Stelle eines „*Kaiserlichen Kammerbeinstechers*“<sup>251</sup> bekam, stellt sich die Frage, ob er nicht in Breslau auch mit Elfenbein gearbeitet hat.

Der genaue Zeitpunkt, wann Steinl die Stellung in Wien als Kaiserlicher Kammerbeinstecher, die er bis zu seinem Tod inne hatte, erhielt, ist unbekannt, weil das Anstellungsdekret fehlt, es dürfte aber im Jahr 1688<sup>252</sup> gewesen sein.

Kaiser Leopold I. hatte wohl eine besondere Vorliebe für Elfenbein<sup>253</sup>, wenn er eigens einen Kammerbeinstecher angestellt hatte. Die entsprechenden Zahlungseintragungen in der Hofzahlamtsrechnung fehlen, daraus lässt sich schließen, dass Steinl unter Kaiser Leopold I. sein Gehalt durch den

---

<sup>248</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>249</sup> Ebenda.

<sup>250</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>251</sup> Ebenda.

<sup>252</sup> Nach Protokollen des Obersthofmeisteramtes erhielten zwei unversorgte Kinder von Steinl, nachdem beide Elternteile verstorben waren, im Jahr 1727 eine Unterstützung, weil der Vater 39 Dienstjahre geleistet hatte. Wenn man davon ausgeht, dass das letzte Dienstjahr vollendet war, ergibt sich aus dem Todestag von Steinl (18. April 1727) das Anstellungsdatum spätestens im April 1688. Es passt auch gut zu der Tatsache, dass Steinls vermutlicher Protektor, der Bischof von Breslau, von Mitte Februar bis Mitte März in diesem Jahr bei seinen kaiserlichen Verwandten am Wiener Hof verweilte. Ebenda, S. 18.

<sup>253</sup> In den erhaltenen Hofstaatverzeichnissen Leopolds I. aus den Jahren 1674, 1675 und 1678 ist je ein Beinstecher oder Bildhauer mit einer jährlichen Besoldung von 500fl. angeführt. Ebenda, S. 19.

geheimen Kammerzahlmeister erhalten hat. Außerdem ist die Anstellung nicht in den Akten und Protokollen des Obersthofmeisteramtes vermerkt, demnach scheint er direkt vom Oberstkämmerer angestellt worden zu sein.

Als Kammerkünstler gehörte er, wie der Bibliothekar und der Schatzmeister, zu jenem Kreis von Personen, „*die den privaten Ansprüchen des Herrschers zur Verfügung standen*“.<sup>254</sup> Steinl fertigte einige Bildwerke in Elfenbein, unter anderem Reiterstatuetten Leopolds I. und Josephs I.<sup>255</sup>, danach fehlen Elfenbeinarbeiten, was wohl damit zusammenhängt, dass Leopold I. Steinls Fähigkeiten auf einem anderen Gebiet förderte. Zu einer anderen offiziellen Stellung kam es nie, er erscheint in den Hofakten immer als „Kammerbeinstecher“ oder „Kammerkünstler“.

Mit demselben Titel ist er auch nach dem Tod Leopolds I. in den Hofstaat Kaiser Josephs I. übernommen worden. Die Tätigkeit Steinls unter Joseph I. ist unklar; dass er aber die Stellung zumindest dem Titel nach behalten hat, geht aus den Hofstaatverzeichnissen hervor. Unsicher ist, ob er damals besoldet war, es gab auch unbesoldete Künstler, die nach ihren Arbeiten bezahlt wurden.<sup>256</sup>

Nach dem Tod von Joseph I. wurde sein Bruder Karl als Kaiser Karl VI. der Nachfolger. Für ihn schuf Steinl eine dritte signierte elfenbeinerne Reiterstatue, weitere Arbeiten sind nicht verzeichnet<sup>257</sup>.

Nach Steinls Tod 1727 gab es keinen Nachfolger auf dem Posten des Kammerbeinstechers, bis 1740 ist der Posten noch mit dem Vermerk „vacat“ angeführt, mit Maria Theresia verschwindet er gänzlich.

Ähnlich wie in Leubus dürfte Steinl auch in Wien eine Werkstatt gehabt haben, die Urkunden deuten aber darauf hin, dass diese bald nach 1700 wieder aufgelöst wurde. Er wurde niemals ein Wiener Bürger und führte seine Werkstatt als so genannter hofbefreiter Künstler sogar unter dem Titel seiner Stellung als kaiserlicher Kammerkünstler. Eine weitere Linie seiner

---

<sup>254</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>255</sup> Letztere ist mit „M. Steinle 1693“ bezeichnet. Ebenda.

<sup>256</sup> Ebenda, S. 21f.

<sup>257</sup> Möglicherweise hat er den marmornen Altar für die Gruftkapelle gefertigt. Die künstlerischen Qualitäten der Pietàgruppe und der links stehenden weinenden Frau würden auf Steinl verweisen. Die Tatsache, dass keine Rechnungsbelege einer Bezahlung für die 1717 mit dem Altar aufgestellten Figuren vorhanden sind, deuten darauf hin, dass die Arbeit von einem Bildhauer stammt, der ohnehin eine laufende Hofbesoldung erhielt. Ebenda, S. 23.



Tätigkeit in Wien war die als Ingenieur, die immer größeren Umfang annahm, was wahrscheinlich zur Auflösung der Werkstatt geführt hat.<sup>258</sup> Die Dorotheakirche<sup>259</sup>, als urkundlich gesichertes Hauptwerk, repräsentierte *„jenen universalkünstlerischen Bereich des barocken Ingenieurs, der im Lauf der Jahre immer mehr zum eigentlichen Medium von Steinls Schaffen wurde“*<sup>260</sup>. Durch seine lange Schaffensperiode als Ingenieur und Architekt hat Steinl das Gesamtbild des österreichischen Hochbarocks, laut Pühringer-Zwanowetz, mehr geprägt als durch sein Schaffen als Bildhauer.

#### 6.1.1. Auszug der Besoldung

zw. 1690 und 1700: drei Hofzahlamtsrechnungen, 800 fl. jährlich (500 plus Adjuta, Kost und Quartiergeld).<sup>261</sup>

1694, Pfarrer zu Laxenburg, zur Erweiterung der Kirche (Abb. 25), 500 fl.<sup>262</sup>

1697, Pfarrer zu Laxenburg, 500 fl.<sup>263</sup>

1698, Pfarrer zu Laxenburg, zur Erweiterung und Neubauung der Pfarrkirche, 500 fl.<sup>264</sup>

1698, Klosterneuburg, Stiftsaltar (Abb. 26), 1.700 fl.<sup>265</sup>

1702–1710, dem Kammerkünstler Steinl jährlich 500 fl.<sup>266</sup>

1707, wegen der Bemühungen und Reisen nach Krems, 60 fl.<sup>267</sup>

1709, Krems, für einen Riss für ein Grabmal, 12 Reichsthaler.<sup>268</sup>

1709, „wegen des designierten Fontispicii“, 50 fl.<sup>269</sup>

1710-1713, Besoldung 500 fl., Kostgeld wöchentlich 3 fl. 40 kr.<sup>270</sup>

---

<sup>258</sup> Ebenda, S. 25.

<sup>259</sup> Sie wurde in Folge der josephinischen Klostersaufhebung zur Gänze zerstört. Ebenda, S. 28.

<sup>260</sup> Ebenda.

<sup>261</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>262</sup> Ebenda, S. 271.

<sup>263</sup> Ebenda.

<sup>264</sup> Ebenda.

<sup>265</sup> Ebenda, S. 289.

<sup>266</sup> Ebenda, S. 260.

<sup>267</sup> Ebenda, S. 282.

<sup>268</sup> Ebenda, S. 284.

<sup>269</sup> Ebenda, S. 273.

<sup>270</sup> Ebenda.

1711, „wegen des 1695 angefertigten Hochaltares für 900 fl., die rückständigen 516 fl. zu entrichten.“<sup>271</sup>

1711, „die noch rückständigen 516 fl. und die ausstehende Besoldung von 1.250 fl., zusammen 1.766 fl. zu entrichten.“<sup>272</sup>

1711, Hofzahlamtsbuch, „die ausstehenden 516 fl.“<sup>273</sup>

1712: Entwurf der neuen Einrichtung des Oberstkämmererstabes- Steinkl bekam den Posten als Beinsteher: ordinari Besoldung 500 fl., Kostgeld wöchentlich 3 fl. 40 kr.<sup>274</sup>

1716, St. Peter, Bruderschaftsbuch, für das Zeichnen der Ornamente (Abb. 27), 60 fl.<sup>275</sup>

o. J., für einen Riss zum Bruderschaftsaltar, 10 fl.<sup>276</sup>

#### Ankäufe und Besitztümer:

1677, Erwerb eines Hauses und Hofes (der „kleine Weinberg“) mit zwei Wiesen in Leubus, 100 Thaler (den Thaler zu 36 Groschen, den Groschen zu 12 Heller)<sup>277</sup>.

---

<sup>271</sup> Ebenda.

<sup>272</sup> Ebenda, S. 268.

<sup>273</sup> Ebenda, S. 271.

<sup>274</sup> Ebenda, S. 22.

<sup>275</sup> Ebenda, S. 273.

<sup>276</sup> Ebenda, S. 289.

<sup>277</sup> Ebenda, S. 255.

## 6.2. LORENZO MATTIELLI

Lorenzo Mattielli stammte aus Vicenza, wo er zwischen 1682 und 1688 geboren wurde, genaue Daten sind nicht bekannt, aber bei seinem Tod in Dresden 1748 dürfte er zwischen 60 und 66 Jahren alt gewesen sein.<sup>278</sup>

Die handwerklichen Fähigkeiten eines Bildhauers hat er wahrscheinlich noch in seiner Heimat, bei Orazio Marinali<sup>279</sup> erlernt. Die Lehrzeit dauerte normalerweise sechs Jahre, bald danach muss er nach Wien gekommen sein. Der erste urkundliche Beleg seines Aufenthaltes ist die Ehematrikel im Trauungsbuch der Pfarre St. Stephan von 1712, wo er Elisabeth Sacconi, die Tochter des kaiserlichen Hofgärtners der Favorita, geheiratet hat. Aus dieser Ehe stammten vier Kinder. Kurz nach der Geburt des letzten Kindes verstarb seine Frau, über welche er zum Schwager des Mailänder Bildhauers - ab 1710 Kammerbildhauer von Kaiser Joseph I. - Marco Prodis wurde.<sup>280</sup>

Mattielli kam also etwa zu Beginn seines dritten Lebensjahrzehntes nach Wien, wo er Kontakt zu Hofbediensteten (Schwiegervater) und Hofkünstlern (Schwager) hatte und dadurch Zugang zum Hof hatte. *„Angezogen von der Sphäre des Hofes ist er nicht bereit, den mühsamen Weg der Inkorporation in die Bruderschaft der Wiener Bildhauer zu beschreiten.“*<sup>281</sup> Er bat um Hofbefreiung und erhielt sie auch, weil der Hof wahrscheinlich an einem Bildhauer Interesse zeigte, der *„den engen Rahmen innerhalb der Wiener Zunftorganisation möglichen Ausbildung sprengte.“*<sup>282</sup>

1714 suchte Mattielli bei Kaiser Karl VI. um die Konfirmation seiner privilegierten Rechtsposition an - sicher auch wegen dem Druck der Wiener Bruderschaft<sup>283</sup>. Bei dieser Gelegenheit bat er auch *„umb den bloßen Titul*

---

<sup>278</sup> Thieme/Becker, Bd. XXIV, S. 266.

<sup>279</sup> Lebensdaten: 1643-1720; Bärnreuther o. J., S. 9.

<sup>280</sup> Bärnreuther o. J., S. 9f.

<sup>281</sup> Ebenda, S. 10.

<sup>282</sup> Ebenda.

<sup>283</sup> Der gewöhnliche Weg zur Etablierung in Wien als Bildhauer führte über die Wiener Bruderschaft, bevor man bei dieser nicht als Meister anerkannt wurde, durfte man keine Arbeiten annehmen, Gesellen fördern, Lehrjungen aufnehmen oder ein eigenes Geschäft führen. Voraussetzung für den Antritt zur Meisterschaftsprüfung war ein besoldetes Pflichtjahr bei einem Hof- oder bürgerlichen Bildhauer, ausgenommen davon waren Söhne bürgerlicher Bildhauer, deren Schwiegersöhne und diejenigen, die eine Bildhauerwitwe heirateten. Die erste Auflehnung gegen die Bruderschaft war die Gründung der Akademie, die erste Ausbildungsstätte außerhalb der Zunftordnung Wiens im 17. Jahrhundert. Peter Strudel hat sie 1688,

*Ewer Kayl. Maytt. Hoff-Bildthauers*<sup>284</sup>, welchen er auch noch im selben Jahr bekam.

Bereits in seinen ersten Jahren in Wien bekam er die Gelegenheit, sich zu profilieren. Er hatte das Glück, Auftraggeber und Künstler um sich zu haben, die in der Lage waren, ihn zu fördern und die nötige Protektion zu verleihen. Bei einem seiner ersten bekannten kaiserlichen Aufträge traf er den kaiserlichen Theatralingenieur Antonio Beduzzi<sup>285</sup>. Mattielli schuf nach Entwürfen Beduzzis die Attikaplastik für das Palais des Hofhandelsmannes und Hoflieferanten Leopold von Engelskirchen. Beduzzi muss mit der Ausführung sehr zufrieden gewesen sein, denn er verschaffte ihm später weitere Aufträge.

Ab 1713 war er für den Reichsfürsten Adam Franz von Schwarzenberg tätig, erst schuf er Bildwerke für das Schloss Hirschstetten im Marchfeld und ab 1716 die Gartenplastik für das Palais am Rennweg.

1715/16 erhielt er seinen ersten kaiserlichen Auftrag, zwei Modelle zur Vollendung des Hochaltares der Wallfahrtskirche Maria Zell. Nach diesen führte der kaiserliche Kammergoldschmied Johann Baptist Känischbauer<sup>286</sup> die Silberfiguren aus.<sup>287</sup>

Mattielli hatte mehrere Aufträge parallel an verschiedenen Orten (Melk, Lambach und Wien) laufen, was sich auf die Qualität der Bildhauerarbeiten nachteilig auswirkte. Zudem hatte er eine eigene Werkstatt in Wien und war seit 1717 Witwer. Seine Tätigkeit beschränkte sich immer mehr auf die

---

noch vor seiner Hofanstellung als Kammermaler, eröffnet. Nach seinem Tod 1714 kam es zunächst zur Aufhebung der Akademie, bis zur Wiederbegründung durch Kaiser Karl VI., 1726. Mattiellis Verhältnis zur Akademie ist schwer fassbar, urkundliche Beweise fehlen. Nach einem Namensregister, auf den man sich aber aufgrund retrospektiver Erfassung nicht ganz verlassen kann, hat Mattielli die Akademie von 1728-1730 frequentiert. Die Motivation könnte die Möglichkeit zum Studium antiker und moderner Statuen gewesen sein, oder auch die Suche nach Hilfskräften zur Unterstützung seiner parallel laufenden Aufträge. Ebenda, S. 12ff.

<sup>284</sup> Ebenda, S. 11.

<sup>285</sup> Antonio Beduzzi, aus Bologna, seit 1708 in kaiserlichen Diensten in Wien. Thieme/Becker, Bd. III, S. 161.

<sup>286</sup> Johann Baptist Känischbauer, 1668 in Angern geboren, am 22. 10. 1739 in Wien gestorben. Thieme/Becker, Bd. XIX, S. 421.

<sup>287</sup> Bärnreuther, o. J., S. 18f.

Schaffung von Modellen und nach dem 26. September 1718<sup>288</sup> trat der bürgerliche Bildhauer Peter Widerin<sup>289</sup> aus St. Pölten an seine Stelle.

1720 reiste Mattielli nach Italien; wie lange seine Reise genau dauerte und ob sie mit dem Tod seines Lehrmeisters Orazio Marinali zusammenhing, ist unklar, jedenfalls war er 1722 wieder in Wien. Im Jahr darauf heiratete er seine zweite Frau, die Tochter des Einkäufers der Kaiserin Amalia. Mit ihr bekam er sechs weitere Kinder, von denen jedoch nur eines überlebte.<sup>290</sup>

In den folgenden Jahren hatte er einige kaiserliche Aufträge, arbeitete mit Joseph Emanuel Fischer von Erlach<sup>291</sup> zusammen, erarbeitete Bildwerke für die Hofstallungen und schuf „vier Statuen geistlicher Tugenden auf der Attika der Vorhalle der Karlskirche sowie zehn Engelsstatuen um den Kuppeltambour und Modelle für die Bekrönungen der Pyramiden, Adler und Krone.“<sup>292</sup> Der Gipfel waren die Werke für die Fassade des Reichshofkanzleitraktes der Wiener Hofburg. Es war wohl der größte Auftrag, der damals in Wien innerhalb der architekturgebundenen Plastik vergeben wurde.<sup>293</sup>

1731/32 war Mattielli wieder für das Stift Melk tätig, er lieferte einen Modellentwurf für die Statuen des Hochaltars der Stiftskirche, die Ausführung übernahm Peter Widerin. Zu dieser Zeit wandte sich auch das Magistrat der Stadt Wien mit Aufträgen an ihn. Die letzte große Arbeit aus seiner Wiener Schaffensperiode waren die Statuen für den Hochaltar der Kirche der Barmherzigen Brüder in Wien, 1735/36.<sup>294</sup>

1739 verließ er Wien und ging nach Dresden. Für Mattiellis Fortgang aus Wien gibt es die Begründung, dass er als Künstler gekränkt war, weil er beim Wettbewerb um den Auftrag für die Statuen des Brunnens am Neuen Markt gegen Raphael Donner<sup>295</sup> verloren hatte. Aber viel realistischer ist, dass er

---

<sup>288</sup> An diesem Datum wurden die Reisespesen von Wien nach Melk bezahlt.

Ebenda, S. 19.

<sup>289</sup> Peter Widerin, 1684 geboren in Stanz, Sterbedatum unbekannt. Thieme/Becker, Bd. XXXV, S. 517.

<sup>290</sup> Bärnreuther, o. J., S. 20.

<sup>291</sup> Joseph Emanuel Fischer von Erlach, geboren am 13. 9. 1693 in Wien, verstorben am 29. 6. 1742 ebenda. Thieme/Becker, Bd. XII, S. 49.

<sup>292</sup> Bärnreuther, o. J., S. 20.

<sup>293</sup> Ebenda, S. 20f.

<sup>294</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>295</sup> Raphael Donner, geboren am 24. 5. 1683 in Esslingen, am 15. 2. 1741 in Wien gestorben. Thieme/Becker, Bd. IX, S. 449.

nach Dresden ging, weil dort ein Großauftrag auf ihn wartete und der polnische König August III., Kurfürst von Sachsen, ihn gerufen hatte.<sup>296</sup> Für einen Kirchenbau sollten 78 Statuen angefertigt werden. Es wurden neue Werkstätten errichtet und Mattielli forderte mehr Helfer an, so wurden 1741 sechzehn Statuen erschaffen, 1742 war mit 24 Statuen das Maximum erreicht. 1746 waren dreiundsiebzig Statuen vollendet, im Jahr 1747 waren fast alle zum Großteil fertiggestellt, beendet wurden sie nach dem Tod Mattiellis von seinem Sohn Francesco.<sup>297</sup>

Auch in Dresden wurde Mattielli vorzugsweise vom Hochadel beschäftigt. *„Mit der Gewährung der Hoffreiheit und der Verleihung des kaiserlichen Hofbildhauertitels hatte Mattiellis sozialer Aufstieg seinen Anfang genommen, der in Dresden seinen Höhepunkt erreichen sollte.“*<sup>298</sup> Nach seiner Ankunft in Dresden ließ ihm König August III. ein eigenes Haus errichten. Neben der freien Wohnung und Stallung erhielt er eine jährliche Besoldung, die Bildhauerarbeiten wurden separat bezahlt.

Am 28. April 1748 starb Mattielli in Dresden, sein Sohn Francesco, 1725 in Wien geboren, suchte um die Nachfolge seines Vaters an, doch ihm war nicht der gleiche Erfolg wie seinem Vater beschieden. Die meisten seiner Werke wurden nur für Kopien gehalten und man war nicht bereit, dafür hohe Preise zu bezahlen.<sup>299</sup>

### 6.2.1. Auszug der Besoldung

1715, Schloss Hirschstetten, erstes und zweites Quartal: *„Vor die Figur in der Fontana und zwey liegende Statuen zu Hirschstätten“*. 140 fl.<sup>300</sup>

1715, Schloss Hirschstetten, drittes und viertes Quartal: *„Vor die Groppi und Vasi am Schluß des Gartens“*. 150 fl.<sup>301</sup>

---

<sup>296</sup> Bärnreuther, o. J., S. 24.

<sup>297</sup> Ebenda, S. 25.

<sup>298</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>299</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>300</sup> Schemper-Sparholz, 2003, S. 279.

<sup>301</sup> Ebenda, S. 279.

1715, Melk: „...vor 5 Vasa à 20 fl., 2 sitzende Engel zur Kirchenfacciata 50 fl., zusammen 200 fl., in vier Posten vor 12 Propheten auf die Vorsprung in dem Coloman Hof zusammen 609 fl.“<sup>302</sup>

1716, Schloss Hirschstetten, erstes und zweites Quartal: „Vor 4 Vasi auf die seithen des Thors“: 140 fl.<sup>303</sup>

1716, Mariazell: „...wegen zum kay. Opfer nacher Mariazell gemachten modellen“, 1.000 fl.<sup>304</sup>

1717, Melk: „die Statuen S. Coloman und S. Leopold“ (Abb. 28) 160 fl.<sup>305</sup>

1718, Melk: „vor die 2 Genios bey der Einfahrt“, 100 fl.<sup>306</sup>

1718, Lambach: Anzahlung für Steinmaterial: 33 fl., sowie Bezahlung der Transportkosten bis zur Donau: 21,09 fl.<sup>307</sup>

1718, Lambach: Bezahlung der Statuen Hll. Kilian und Maximilian (Abb. 29), 335 fl.<sup>308</sup>

1719, Palais Schwarzenberg: Anticipationen, 1.500 fl.<sup>309</sup>

1720, Schloss Hirschstetten, Januar und Februar: „vor 4 Vaßl aus Stein Vier Schuch hoch mit sambt der Platten“: 80 fl.

1722, Palais Schwarzenberg: 2.500 fl.<sup>310</sup>

1723, Palais Schwarzenberg: „wegen gemachter Arbeit in Garthen“, 100 fl.<sup>311</sup>

1724, Palais Schwarzenberg: „vor gemachte 2. Groten im Gartten zu der neuen Cascade“, 200 fl.<sup>312</sup>

um 1724, Palais Schwarzenberg: 1.000 fl.<sup>313</sup>

1724, Dominikanerkirche: Kontrakt und Quittungen über den Johannes von Nepomuk-Altar (Abb. 30), „fünf und zwanzig schuch hoch ... von Marmor in unterschiedlichen Farben, die Figuhren 4½ schuch hoch...“, insgesamt 4.200 fl.<sup>314</sup>

---

<sup>302</sup> Ebenda, S. 281.

<sup>303</sup> Ebenda, S. 279.

<sup>304</sup> Ebenda, S. 281.

<sup>305</sup> Ebenda, S. 281.

<sup>306</sup> Ebenda, S. 281.

<sup>307</sup> Ebenda, S. 284.

<sup>308</sup> Ebenda, S. 285.

<sup>309</sup> Ebenda, S. 287.

<sup>310</sup> Ebenda, S. 287.

<sup>311</sup> Ebenda, S. 288.

<sup>312</sup> Ebenda, S. 288.

<sup>313</sup> Ebenda, S. 288.

<sup>314</sup> Ebenda, S. 291.

1725, Palais Schwarzenberg: 1.131,54 fl.<sup>315</sup>

1725, Weikendorf: Johannes von Nepomuk.: „für das Postament, so 5 schuch hoch, und, für die Statua, so 6 schuch hoch“, 90 fl.<sup>316</sup>

1725, Karlskirche: „zu verfärtig habenen Statuen“, 900 fl.<sup>317</sup>

1727, Karlskirche: „zu denen steinernen Pyramiden von denen darauf kommenden Adlern und Cron gemachten Modell“, 125 fl.<sup>318</sup>

1728, Grabmal Ernst Friedrich Windischgrätz in St. Peter in der Au: Kontrakt und Quittungen, „Höhe 14 Schuch, die Breite aber 8 Schuch ... 2 Statuen ...“, 1.600 fl.<sup>319</sup>

1730, Karlskirche: „von Holz geschnittenen 2 Engeln an beiden Seithen des Tabernakulus“, 285 fl.<sup>320</sup>

1732, Bürgerliches Zeughaus in Wien: „wegen erricht- und Verfertigung der Facadia“, 5.000 fl.<sup>321</sup>

1732, Brunnen am Hof: „neu errichteten 2 Fontainen am Hoff gemachten Inneren aufsätzen“, 900 fl.<sup>322</sup>

1733, Brunnen am Hof: „wegen denn Beiden Röhre Brünnen Beygeschafften 5 diversen Motellen“, 300fl.<sup>323</sup>

1735, Stift Klosterneuburg: Sala Terrena (Abb. 31 und Abb. 32), insgesamt 4.142,5 fl.<sup>324</sup>

1735/36, Barmherzige Brüder, Hochaltar: „unteren Statuen S. Zacharia und Elisabeth, Joachim und Anna ... ein Paar um 80 fl.“<sup>325</sup>

1738, Schloss Thürnthal: „Statuen Basci re Lieve und Postamenten“<sup>326</sup>

1740: rückwirkend ab 1. Oktober 1739 eine jährliche Besoldung von 560 Thalern, ferner Deputate in Gesamthöhe von 429 Thalern 6 Groschen

---

<sup>315</sup> Ebenda, S. 288.

<sup>316</sup> Ebenda, S. 293.

<sup>317</sup> Ebenda, S. 294.

<sup>318</sup> Ebenda, S. 294.

<sup>319</sup> Ebenda, S. 299.

<sup>320</sup> Ebenda, S. 295.

<sup>321</sup> Ebenda, S. 302.

<sup>322</sup> Ebenda, S. 303.

<sup>323</sup> Ebenda, S. 303.

<sup>324</sup> Ebenda, S. 305.

<sup>325</sup> Ebenda, S. 305.

<sup>326</sup> Ebenda, S. 306.



(100 Thaler für Brennholz, 300 Thaler zur Haltung von zwei Pferden, 29 Thaler und 6 Groschen für einen Handlanger).<sup>327</sup>

ab 1741: pro Statuenpaar 1.000 Thaler netto (Arbeitslohn), wobei der Arbeitslohn zu den Materialkosten im Verhältnis 50:3 stand.<sup>328</sup>

174: waren ihm bereits 11.800 Thaler ausbezahlt worden.<sup>329</sup>

#### Ankäufe:

1722: Ankauf eines Baugrundes von den Paulanern in Wien um 750fl.<sup>330</sup>

### 6.3. DIE BRÜDER STRUDEL

Die Familie Strudel (auch Strudl) war eine Tiroler Künstlerfamilie. Der Vater Jakob<sup>331</sup> war als Bildhauer im Val di Non in Südtirol tätig. Der Name der Mutter, Maria, ist durch das Wiener Totenbuch gesichert, wo sie 1705 mit 82 Jahren verstarb. Auch eine Tochter lebte in Wien.<sup>332</sup>

Der erste Sohn war Paul, der 1648 angeblich in Cles, anderen Angaben nach jedoch in Denno, im Val di Non geboren wurde und als Bildhauer, Architekt und Ingenieur tätig war. Er verstarb 1708 in Wien und war geadelt als „*Freih. von Strudel und Vochburg*“.<sup>333</sup>

Peter Strudel wurde 1660, angeblich in Cles, geboren, war als Bildhauer und Maler tätig und starb 1714 in Wien. Auch er war geadelt als „*Freih. von Strudendorff*“.<sup>334</sup>

Dominik Strudel wurde 1667, ebenfalls angeblich in Cles, geboren und war als Ingenieur, Architekt und Maler tätig. So wie sein Bruder Paul war er geadelt als „*Freih. von Strudel und Vochburg*“<sup>335</sup>, er verstarb 1715 in Wien.

---

<sup>327</sup> Bärnreuther, o. J. S. 26.

<sup>328</sup> Ebenda, o. J. S. 27.

<sup>329</sup> Ebenda.

<sup>330</sup> Schemper-Sparholz, 2003, S. 289.

<sup>331</sup> Lebensdaten unbekannt, 17. Jahrhundert. Thieme/Becker, Bd. XXXII, S. 212.

<sup>332</sup> Koller, 1993, S. 14.

<sup>333</sup> Thieme/Becker, Bd. XXXII, S. 212.

<sup>334</sup> Ebenda, S. 213.

<sup>335</sup> Ebenda, S. 215.

Die Familie Strobl<sup>336</sup>- Strudl waren im ganzen Nonsberg viel beschäftigte Schnitzer. Eine anfängliche Lehre der Brüder bei dem Vater lässt sich nicht genau nachweisen, wird jedoch vermutet.<sup>337</sup>

Die beiden älteren Brüder, Paul und Peter, kamen in jungen Jahren nach Venedig, wo sie bei Johann Carl Loth<sup>338</sup> in die Lehre gingen. Über den jüngeren Bruder Dominik ist aus dieser Zeit nichts bekannt. Ob die älteren Brüder in ihrer Ausbildungszeit in der Dogenrepublik außer dem zeitgenössischen Kunstgeschehen (außer Venedig selbst vor allem die Ausstattung von S. Giustina in Padua) noch andere Kunstzentren von Italien kennengelernt haben, ist nicht belegt. Jedoch lässt die Reise Peters von Wien nach Rom 1692 zur Beschaffung von Gipsabgüssen für die Akademie vermuten, dass er mit den örtlichen Gepflogenheiten schon von früher vertraut war.<sup>339</sup>

Zur Rückeroberung Osteuropas nach der Türkenbelagerung<sup>340</sup> haben sich zahlreiche Adelige und Handwerker aus vielen Ländern Europas zusammengeschlossen. Unter ihnen waren wahrscheinlich auch Peter und Dominik Strudel, da beide nach der Rückeroberung ihren Lohn für geleistete Dienste beanspruchten. Peter muss daraufhin bald versucht haben, in Ofen Besitz zu erhalten und wirtschaftlich<sup>341</sup> Fuß zu fassen. Er erhielt 1687 in Ofen das Haus Nr. 110, sein Bruder Nr. 127 angeschrieben. Die Häuser waren in keinem guten Zustand, waren 60 fl. und 170 fl. wert und wurden von den Brüdern nie instand gesetzt.<sup>342</sup>

Anfang der 80er Jahre war Peter wahrscheinlich als Hofmaler des Pfalzgrafen und Kurfürsten von Heidelberg tätig, dafür würde auch das

---

<sup>336</sup> Nicolo Rasmo gibt in seinem Werk von 1960 an, dass der Cleser Familienzweig der Familie Strudel den Übernamen „Strobl“ führte. In den Cleser Matrikeln findet sich „Strodl“, Mitte des 17. Jahrhunderts vorwiegend „Strobl“ und ab 1700 zunehmend „Strudel-Strudl“. Diese Verschiedenheiten lassen sich auf der phonetischen Schreibweise und dialektischer Aussprache begründen. Koller, 1993, S. 14.

<sup>337</sup> Ebenda. Vgl. auch Thieme/Becker, Bd. XXXII, S. 212ff. Hier wird bei den Brüdern Paul und Peter eine erste Ausbildung beim Vater angenommen.

<sup>338</sup> Johann Carl Loth, am 8. 8. 1632 in München geboren, am 6. 10. 1698 in Venedig gestorben. Thieme/Becker, Bd. XXIII, S. 405.

<sup>339</sup> Koller, 1993, S. 15f.

<sup>340</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2., S. 11ff.

<sup>341</sup> Er sucht um eine Genehmigung zur Errichtung und zum Betrieb einer Papiermühle an und plant die Aufstellung eines Kalk- und Ziegelofens, wofür er einen Wald für sich beansprucht. Koller, 1993, S. 16f.

<sup>342</sup> Ebenda.

spätere enge Verhältnis von Peter und Paul zu Johann Wilhelm von der Pfalz sprechen. Paul war 1685/86 mit seinem ersten bedeutenden Auftrag für zwei Marmorstatuen für den Trienter Dom beschäftigt. Danach ging er wahrscheinlich gemeinsam mit seinen Brüdern Ende 1686 nach Wien. Bis zum Sommer 1687 arbeitete er für den Fürsten Johann Adam von Liechtenstein, einem der größten Mäzene dieser Zeit, und fertigte Gartenplastiken. Dann arbeitete er an der Dreifaltigkeitssäule, zum Gedenken an die Pestepidemie von 1679, die Fischer von Erlach entworfen hatte. Paul übernahm aber bald die bildhauerische und organisatorische Leitung des Werkes mit laufenden Interventionen beim Kaiser und eigenmächtigen Erweiterungen bis 1694.<sup>343</sup>

Peter Strudel blieb trotz seines Unternehmens in Ungarn künstlerisch nicht unproduktiv und hatte bereits acht Monate nach seinem Eintreffen in Wien eine eigene Werkstatt. Er führte frei großformatige Leinwandbilder für Johann Wilhelm von der Pfalz aus. Dieser wurde sowohl für Peter als auch für Paul zu einem wichtigen Mäzen, der auf Titel bedachte Peter erreichte (vor 1693) von seinem Gönner die Ernennung zum „Cavaliere“ und „cameriere d'honore“, lange bevor er Ähnliches am Kaiserhof durchsetzen konnte.<sup>344</sup>

1688 hatte Peter Strudel schon konkrete Pläne zur Errichtung einer Kunstakademie in Wien, dazu musste er jedoch die räumlichen und finanziellen Gegebenheiten verbessern. Im Februar 1689 wurde er zum „*würklichen hof- und camermahler*“<sup>345</sup> mit einer Besoldung von 3.000 fl. für acht Monate Dienst und vier Monate für eigene Arbeiten ernannt. Er pachtete in der Alservorstadt gelegene Grundstücke, um ein eigenes Quartier zu haben, den so genannten Strudlhof.

Mitte der 90er Jahre gibt es die erste verbriefte Nachricht über Dominiks Aufenthalt in Wien, denn er bewirbt sich um eine ähnliche Stelle als Lehrer bei Erzherzog Karl, wie sie Fischer bei dessen Bruder Joseph inne gehabt hatte. Ob die Bewerbung erfolgreich war, bleibt ungewiss, denn von dem damals 10-jährigen Erzherzog Karl ist im Gegensatz zu seinem älteren Bruder keine Erziehung in bildenden Künsten und Architektur bekannt.<sup>346</sup>

---

<sup>343</sup> Ebenda, S. 17f.

<sup>344</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>345</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>346</sup> Ebenda, S. 21.

Ab 1695 beginnt für die Brüder Strudel ein Jahrzehnt der Anerkennung und bedeutender Aufträge. Paul erhält im Frühjahr 1696 die erhoffte Lebensstellung bei Hofe mit dem Auftrag zu einer genealogischen Statuenserie des Kaisers und seiner Vorfahren. Er bekommt die gleiche Besoldung wie sein Bruder Peter (3000fl./Jahr), gehört aber nicht direkt dem kaiserlichen Hofstaat an.

Am 10. März 1701 wurde Peter Strudel mit dem Zunamen von Strudendorff und dem Prädikat Wohlgeboren in den erblichen Reichsfreistand aufgenommen.<sup>347</sup>

Die Monarchie litt unter ständiger Finanznot, so waren eine der wichtigsten Einnahmequellen die Erträge der ungarischen Erzminen. Dort gefährdete oft das Eindringen von Wasser den Betrieb. Dominik Strudel bot an, mit Hilfe einer neuen „Invention“ die Zahl der Treibpferde zur Entwässerung stark zu verringern. Er erhielt einen Kontrakt über 80.000 Gulden, von denen ihm ein Viertel 1703 ausbezahlt wurde.<sup>348</sup>

1705 verstarb Kaiser Leopold. Nun mussten die Hofämter vom Nachfolger bestätigt werden. Peter Strudel stieg nicht nur zum „Ober-Kammermaler“ auf, sondern erreichte auch, dass seine Akademie einen offiziellen Status erhielt. Er selbst wurde zum Präfekten mit einem jährlichen Gehalt von 1000 Gulden. Der Hofvertrag von Paul Strudel wurde auch von Kaiser Joseph bestätigt, so arbeitete er weiter an den Statuen der Habsburger. Paul hatte sich außerdem in seinem Namen und für seinen Bruder Dominik um das Adelsdiplom beworben, welches mit 10. Mai 1707 datiert ist. Im Vorjahr wurde Paul von seiner Heimatgemeinde Denno im Nontal zum Ehrenbürger ernannt. 1708 verstarb er, seine Witwe Dorothea und sein Bruder Dominik versuchten vergeblich, den Auftrag der Habsburgerstatuen für Pauls minderjährigen Sohn Leopold zu sichern.<sup>349</sup>

Währenddessen bemühte sich Peter fortwährend, seine Stellung weiter zu festigen. Bei seinen weit gespannten Unternehmungen konnte er auch trotz rascher Arbeit kaum den Aufträgen nachkommen und war zudem gesundheitlich angeschlagen (Gicht). Nachdem 1711 Kaiser Joseph an den Blattern starb, wurde er vom Nachfolger Kaiser Karl VI. in allen Ämtern

---

<sup>347</sup> Ebenda, S. 25f.

<sup>348</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>349</sup> Ebenda, S. 28.

bestätigt. Peter Strudel starb 1714, sein Bruder Dominik wird Vormund für Peters Sohn Johann Wilhelm und ist bemüht, die letzten Hofaufträge - drei Gemälde und 13 Statuen sowie die Gipsfiguren der offensichtlich stillgelegten Akademie - in geordneter Weise dem Hof zu übergeben. Sein plötzlicher Tod 1715 kommt dazwischen.

Paul Strudel scheint tatkräftig und ehrgeizig gewesen zu sein, Peters Charakter war von Ehrgeiz, Eitelkeit, lebhaftem Temperament und Hartnäckigkeit im Verfolgen seiner Ziele bestimmt. Der jüngste Bruder Dominik passte sich seinen Brüdern anscheinend weitgehend an und war geschickt und rechtschaffen. Der familiäre Zusammenhalt der Brüder muss als eng beschrieben werden. Bezeichnend dafür ist, dass sich alle mit Mutter und Schwester in Wien niedergelassen haben und ihre Karriere am Kaiserhof wie viele ihrer Beziehungen zum Reichsadel parallel verliefen. Nach dem Tod der Brüder zerfloss der Traum von Aufstieg und Reichtum, da die Söhne von Peter und Paul nicht das Talent der Väter hatten.<sup>350</sup>

### 6.3.1. Auszüge der Besoldungen

#### Paul:

1687, Feldsberg, vom Fürst von Liechtenstein: für drei Statuen, 1.100 fl.<sup>351</sup>

1690, Wien, Dreifaltigkeitssäule am Graben (Abb. 33, Abb. 33a und Abb. 33b): für das Modell, 149 fl., Anfertigung der Säule, 6.000 fl., davon 2.400 fl. bezahlt.<sup>352</sup>

1692, Wien, Dreifaltigkeitssäule am Graben: Strudels Spesenrechnung 11.396 fl., noch zu bezahlen 10.200 fl.<sup>353</sup>

1693, Wien, Dreifaltigkeitssäule am Graben: noch offen - 16.818 fl.<sup>354</sup>

1696, 3000 fl./Jahr für die Lieferung von drei Statuen in zwei Jahren.<sup>355</sup>

---

<sup>350</sup> Ebenda, S. 33ff.

<sup>351</sup> Ebenda, S. 277.

<sup>352</sup> Ebenda, S. 281.

<sup>353</sup> Ebenda, S. 283.

<sup>354</sup> Ebenda, S. 284.

<sup>355</sup> Ebenda, S. 23 und S. 290.

1694, Wien, Dreifaltigkeitssäule am Graben: 4.600 fl. von den 10.200 fl. erhalten.<sup>356</sup>

1700, Wien, Dreifaltigkeitssäule am Graben: 6.000 fl., 5.900 fl. schon erhalten, 100 fl. und 1.500 fl. Extrabelohnung.<sup>357</sup>

1700, Altar eines römischen Königs: Restbezahlung von 200 fl (2.800 fl. schon erhalten) und einen Zusatz von 2.000 fl. wegen merklicher Vergrößerung.<sup>358</sup>

1702, Wien: wegen Findung des weißen Marmors, Quittung von 10.881 fl.<sup>359</sup>

1703, Wien, Befehl an das Hofzahlamt: Befehl zur baren Bezahlung der 9.630 fl.<sup>360</sup>

1707, Wien, Kammerausgaben: für das Quartier, 104 fl.<sup>361</sup>

1708, Hofkammer: Befehl, die rückständigen 11.500 fl. in 2 Jahresfristen erfolgen zu lassen. Ist kassiert worden.<sup>362</sup>

#### Peter:

1688, Bezahlung für Johann Adam Andreas Fürst Liechtensteins Gemälde, 1. Jahreshälfte, 75 fl; 1. Jahreshälfte, 800 fl.; 2. Jahreshälfte, 800 fl.<sup>363</sup>

1689: Hof- und Kammermaler mit jährlicher Besoldung 3.000 fl., für Farbe, Tuch und Mühe.<sup>364</sup>

1689, Bezahlung für Johann Adam Andreas Fürst Liechtensteins Gemälde, 1. Jahreshälfte, 800 fl.; 2. Jahreshälfte 800 fl.<sup>365</sup>

1690, Bezahlung durch Johann Adam Andreas Fürst Liechtenstein, 1. Jahreshälfte 800 fl.; 2. Jahreshälfte 900 fl.<sup>366</sup>

1692, Klosterneuburg: für das Kreuzaltarblatt (Abb. 34) 1.000 fl., in allem mit Holz 1.200 fl.<sup>367</sup>

1692, Wien: Unkosten zur Aufrichtung einer Academia ... 300 fl.<sup>368</sup>

---

<sup>356</sup> Ebenda, S. 288.

<sup>357</sup> Ebenda, S. 294.

<sup>358</sup> Ebenda.

<sup>359</sup> Ebenda, S. 295.

<sup>360</sup> Ebenda, S. 296.

<sup>361</sup> Ebenda, S. 302.

<sup>362</sup> Ebenda, S. 304.

<sup>363</sup> Ebenda, S. 214.

<sup>364</sup> Ebenda, S. 19 und S. 214.

<sup>365</sup> Ebenda, S. 215.

<sup>366</sup> Ebenda, S. 216.

<sup>367</sup> Ebenda, S. 217.

1692, Bezahlung durch Johann Adam Andreas Fürst Liechtenstein, ein Gemälde, 900 fl.<sup>369</sup>

1694, Bezahlung durch Johann Adam Andreas Fürst Liechtenstein für zwei Gemälde, 1.100 fl.<sup>370</sup>

1699, St. Florian (z. B. Abb. 35), 3.550 fl.<sup>371</sup>

1702: Güter im Wert bis zu 7.000 fl. als Ersatz für ausstehende Zahlungen.<sup>372</sup>

1701/02: 12.000 Gulden, Rückstand seiner Besoldung.<sup>373</sup>

1705, Präfekt seiner Akademie, Jahresgehalt 1.000 Gulden.<sup>374</sup>

1708, Befehl an das Hofzahlamt, dass man Strudel von seinem mit Ende September 4.000 fl. ausmachenden Besoldungsrückstand zunächst die Hälfte mit 2.000 fl. gegen Quittung bezahlen soll.<sup>375</sup>

1711, Befehl an das Hofzahlamt, für angefertigte Marmorstatuen die Besoldung von 2.500 fl. jährlich auf 2 Quartale zu je 1.250 fl. bezahlen.<sup>376</sup>

#### Ankäufe und Besitztümer:

1690, Hoffstatt Weingarten ... für 800fl.<sup>377</sup>

#### Dominik:

1703: 20.000 Gulden für die Entwässerung der Stollen in Ungarn.<sup>378</sup>

---

<sup>368</sup> Ebenda, S. 218.

<sup>369</sup> Ebenda, S. 219.

<sup>370</sup> Ebenda.

<sup>371</sup> Ebenda, S. 225.

<sup>372</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>373</sup> Ebenda, S. 25

<sup>374</sup> Ebenda, S. 28.

<sup>375</sup> Ebenda, S. 240.

<sup>376</sup> Ebenda, S. 252.

<sup>377</sup> Ebenda, S. 216.

<sup>378</sup> Ebenda, S. 26 und S. 319.

## 6.4. FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

Franz Xaver Messerschmidt wurde am 6. 2. 1736 in Wiesensteig bei Geislingen (Württ) geboren.<sup>379</sup> Sein Vater, Johann Georg, war Weißgerbermeister und hatte 1731 die 30 Jahre jüngere Johanna Straub geheiratet, die aus der bekannten Bildhauer-Dynastie stammte. Nach dem Tod Johann Georgs, 1746, zog Johanna zu ihrem Bruder Johann Baptist Straub<sup>380</sup> nach München, wo Messerschmidt schon in sehr jungen Jahren womöglich eine Lehre als Bildhauer antrat. Johann Baptist Straub war der führende Münchener Hofbildhauer.<sup>381</sup>

Um 1750/52 begab sich Messerschmidt nach Graz, zu seinem Onkel Philip Jakob Straub<sup>382</sup>, der damals einer der bestimmenden Bildhauer in dieser Gegend war. Nach Thieme/Becker kommen jedoch beide Straubs als Lehrer kaum in Frage, demnach begann seine eigentliche Ausbildung erst in Wien an der Akademie, die er ab 1752<sup>383</sup> besuchte.<sup>384</sup>

In Wien nahm sich der Akademiedirektor und Hofmaler Martin van Meytens besonders um Messerschmidt an. In ihm fand er einen Förderer und Gönner, welcher ihm in der Folge eine Stellung als „Stuckverschneider“ im kaiserlichen Zeughaus in Wien vermittelte. Hier wurden Visierungen für die plastische Dekoration der Kanonenläufe gegossen, eine Aufgabe, die Messerschmidts Sicherheit im Bereich der Gusstechnik begründet haben dürfte.<sup>385</sup>

1764 bekam er einen Auftrag des kaiserlichen Hofes, „*die überlebensgroße, sieben Fuß hohe Standfigur der Kaiserin Maria Theresia*“<sup>386</sup> anzufertigen. Die in natürlicher Bewegung erfasste voranschreitende Kaiserin gilt als erstes reifes Hauptwerk Messerschmidts.

Von Frühjahr bis Herbst 1765 trat er eine Studienreise nach Rom an, die er zum Teil selbst, zum anderen Teil mit der Belohnung für das Gelingen der Statue der Kaiserin finanzierte. „*Ein Romaufenthalt als Abschluß der*

---

<sup>379</sup> Thieme/Becker, Bd. XXIV, S. 431.

<sup>380</sup> Lebensdaten: 1. Juni 1704-15. Juli 1784; Pötzl-Malikova, 1982, S. 9.

<sup>381</sup> Krapf, 2002a, S. 18.

<sup>382</sup> Lebensdaten: 1706-1774; Ebenda.

<sup>383</sup> Laut Krapf besuchte er erst ab 1754 die Akademie. Ebenda, S. 19.

<sup>384</sup> Thieme/Becker, Bd. XXIV, S. 431.

<sup>385</sup> Krapf, 2002a, S. 19.

<sup>386</sup> Ebenda, S. 20.



*Ausbildung eines Künstlers war in jener Zeit in Wien noch bei weitem nicht so selbstverständlich wie schon ein paar Jahre später, nach dem vollen Einsetzen des Klassizismus.*<sup>387</sup> Bevor er Rom wieder verließ, versuchte angeblich die königliche Akademie in Paris Messerschmidt mit einem jährlichen Gehalt von 2000 Kaisergulden für sich zu gewinnen. Außerdem wurde er von dem römischen Bildhauer Filippo della Valle<sup>388</sup> hoch geschätzt. Seine Rückreise von Rom erfolgte über Florenz, der Heimatstadt von della Valle, nach Livorno und per Schiff nach London. Von dort aus erreichte er über Tirol, wo er in Innsbruck wohl die Standbilder des Maximilian-Grabmals gesehen haben wird, Wien.<sup>389</sup>

Zurück in Wien wohnte er bei einem Freund im Mesmer'schen Haus auf der Landstraße in der Rauchfangkehrergasse. Die Auftragslage blieb weiterhin zufriedenstellend. Seine Auftraggeber und Gönner waren: der Akademiedirektor Martin van Meytens, Joseph Wenzel Fürst von Liechtenstein, Filippo della Valle, Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen-Carignan, Gerard van Swieten, Franz Anton Mesmer, Franz (Christoph) von Scheyb und Marie Christine und Albert von Sachsen- Teschen.<sup>390</sup>

1769 steuerte Messerschmidt mit den zwei Aufnahmestücken an die kaiserliche Akademie, *„die in der Radikalität des ungeschminkten Menschenbildes einem neuartigen Protoklassizismus zuzuordnen sind“*<sup>391</sup>, dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn entgegen. Er wurde zum Substituts-Professor<sup>392</sup> an der kaiserlichen Akademie mit 600 Gulden Gehalt ernannt. Etwa zur gleichen Zeit zog er in ein Haus mit Garten in der heutigen Ungargasse Nr. 5, das er bei einer Versteigerung erworben hatte.<sup>393</sup>

Anfang der 70er Jahre scheint er zunehmende Probleme mit seiner persönlichen Situation und Position seinen Kollegen gegenüber zu bekommen, was sich in einem Schub einer psychischen Erkrankung zeigt. Etwa um dieselbe Zeit ist der Beginn der Arbeit an seiner Serie von „Charakterköpfen“ anzusetzen. Als Vorbilder für seine psychologisierenden

---

<sup>387</sup> Pötzl- Malikova, 1982, S. 30.

<sup>388</sup> Filippo della Valle, 1697-1768. Krapf, 2002a, S. 22.

<sup>389</sup> Ebenda.

<sup>390</sup> Krapf, 2002b, S. 65ff.

<sup>391</sup> Krapf, 2002a, S. 24.

<sup>392</sup> Zur Professur hat es wegen „gestörten Geisteszustandes“ nicht gelangt. Thieme/Becker, Bd. XXIV, S. 431.

<sup>393</sup> Pötzl-Malikova, 1982, S. 45.

Studien sind immer wieder physiognomische Arbeiten seit der Renaissance genannt worden: Leonardo da Vinci, Giovanni della Porta und Charles Lebrun.<sup>394</sup>

Im Frühjahr 1774, als nach dem Tod Christoph Schletterers die Professorenstelle für Bildhauerei an der Wiener Akademie neu vergeben werden musste, wurde Messerschmidt übergangen. Es wurde von Amts wegen festgestellt, dass er noch immer „*keinen ganz heiteren Kopf*“<sup>395</sup> habe. Messerschmidt verkaufte daraufhin sein Anwesen in Wien und „*wurde mit 200 Gulden Gehalt und dem Titel eines Hofstatuarius seiner ‚zweydeutigen Gesundheit‘ wegen in Pension geschickt.*“<sup>396</sup>

1775 verließ er Wien endgültig, nahm fünf Büsten mit und fuhr in seinen Geburtsort Wiesensteig, wo er sich in der Nähe des Ortes eine stille Hütte, Kühe und Schafe erwarb. Dort schuf er in seiner selbst gewählten Einsamkeit 18 Charakterköpfe, wobei ihm sein eigener Kopf als Gegenstand der Studie diente.<sup>397</sup>

Ende 1775 erreichte Messerschmidt ein Brief des Münchener Hofmalers und Galerie-Inspektors Johann Jakob Dörner<sup>398</sup>. Er sollte bei einem jährlichen Gehalt von 1.000 Gulden eine Stelle als Hofbildhauer erhalten. Im August 1777 verließ Messerschmidt jedoch, nachdem sich in München alle Verhandlungen zerschlagen hatten, seine Heimat und zog zu seinem Bruder Johann Adam nach Pressburg, wo er weiterhin an seinen Charakterköpfen arbeitete. Im Dezember 1780 erwarb er ein eigenes Anwesen, das Haus „Zum Hirschen“.<sup>399</sup>

Nach 1780 entstanden noch einige Arbeiten, „*die in ihrem aufgeklärten, fast revolutionären Pathos Messerschmidts bravouröse Schaffenskraft unter Beweis stellt[en]*“<sup>400</sup>. Er studierte die Natur und die Menschen in allen Einzelheiten und umgab sich gerne mit einfachen Leuten wie Weinbauern oder Handwerkern, nachdem er von den „hohen Herren“ enttäuscht war.

---

<sup>394</sup> Krapf, 2002a, S. 26.

<sup>395</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>396</sup> Ebenda.

<sup>397</sup> Ebenda, S. 27f.

<sup>398</sup> Lebensdaten: 1741-1813; Ebenda, S. 28.

<sup>399</sup> Ebenda, S. 28f.

<sup>400</sup> Ebenda, S. 29f.

Überraschend starb er am 19. oder 21. August 1793<sup>401</sup> in Pressburg an einer Lungenentzündung, wobei von den Symptomen her auch eine Bleivergiftung die Todesursache gewesen sein könnte. Seinen Wunsch, seine geliebten Werke, wenn er den Tod kommen fühlt, in die Donau zu werfen, konnte er sich nicht mehr erfüllen.<sup>402</sup>

#### 6.4.1. Auszug der Besoldung

1766, Vertrag mit der Herzogin von Savoyen über eine Statue der Unbefleckten Empfängnis Mariae, 6 Schuch hoch, in Summe 2.800 fl.<sup>403</sup>

1768, Vertrag mit der Herzogin von Savoyen über die Umarbeitung von zwei Statuen in der Hl. Kreuzkapelle im Stephansdom (Abb. 36 und Abb. 37), in Summe 1.100 fl.<sup>404</sup>

1769, als Substituts-Professor an der Akademie, 600 fl.<sup>405</sup>

1769, Vertrag mit der Herzogin von Savoyen über die Errichtung von zwei Löwenfiguren (Abb. 38), 3½ Schuch lang, in Summe 800 fl.<sup>406</sup>

1770, Vertrag mit der Herzogin von Savoyen über die Errichtung der Brunnengruppe (Abb. 39 und Abb. 40) im Hofe des Savoy'schen Damenstiftes, 1.700 fl.<sup>407</sup>

#### Ankäufe und Besitztümer:

1770, Erwerb eines Hauses mit Garten in der heutigen Ungargasse Nr. 5.<sup>408</sup>

1780, Erwerb des Hauses „Zum Hirschen“ in Pressburg, um 800 fl.<sup>409</sup>

---

<sup>401</sup> Thieme/Becker, Bd. XXIV, S. 431.

<sup>402</sup> Krapf, 2002a, S. 30.

<sup>403</sup> Pötzl Malikova, 1982, S. 125f.

<sup>404</sup> Ebenda.

<sup>405</sup> Krapf, 2002a, S. 25.

<sup>406</sup> Pötzl-Malikova, 1982, S. 127.

<sup>407</sup> Ebenda.

<sup>408</sup> Ebenda, S. 45.

<sup>409</sup> Ebenda, S. 138.

## 6.5. BESOLDUNG DER BILDHAUER IM VERGLEICH

Ebenso wie für die Architekten war es auch eine gute Zeit für Bildhauer, denn wo viel gebaut wurde, im Besonderen bei repräsentativen Bauten, galt es auch viel auszuschnücken: an den Fassaden, Stiegenaufgängen und in den Gärten. Neben diesen Ausstattungsarbeiten gab es einerseits noch viele figürliche Aufträge von Kirchen und Klöstern, unter anderem für Altäre, andererseits Porträtaufnahmen oder ganze Statuenserien für den Hof.

Von den näher behandelten Bildhauern kommen drei aus einer Künstlerfamilie, was ihnen, wie auch schon bei den besprochenen Architekten, von Haus aus Kontakte und einen leichteren Zugang zur Kunst verschaffte, nämlich Steinl, die Brüder Strudel und Messerschmidt.

Steinl war Sohn eines Kunsttischlers und es ist anzunehmen, dass er seine erste Lehrzeit bei seinem Vater verbrachte, danach aber wahrscheinlich mehrfach weitere Ausbildungen absolvierte, da er so vielseitig tätig war. In Wien wurde er zum kaiserlichen Kammerbeinstecher für 500 fl./Jahr, erlangte aber nie eine offizielle Stellung und wurde für geschaffene Werke separat bezahlt. 1722 kaufte er einen Baugrund um 750 fl.

Der Vater der Brüder Strudel war Bildhauer, die Brüder Paul und Peter gingen dann jeweils nach Venedig, um dort in der Werkstatt von Carl Loth zu lernen, ehe sie sich in Wien niederließen. Peter wurde Hof- und Kammermaler und erhielt 3.000 fl. Besoldung/Jahr, für die er acht Monate für den Hof arbeitete und vier Monate andere Arbeiten fertigen konnte. Später war er Oberkammermaler und Präfekt der Akademie für 1.000 fl./Jahr. Sein Bruder Paul erhielt eine Lebensstellung am Hof und arbeitete an der genealogischen Statuenserie der Habsburger, ebenfalls bei einer Jahresbesoldung von 3.000 fl.

Bei Messerschmidt war es die Mutter, die aus einer Bildhauerdynastie stammte, er war erst in der Lehre bei zwei seiner Onkel, bevor er in Wien die Akademie besuchte. Seine hauptsächlichen Auftraggeber waren Gönner und Förderer sowie auch der Hof. Er wurde Substitutprofessor an der Akademie für ein jährliches Gehalt von 600 fl., hatte aber psychische Probleme, woraufhin er Wien verließ und schließlich in Pressburg landete, wo er in der

selbst gewählten Einsamkeit arbeitete. 1770 erwarb er in Wien ein Haus und 1780 eines in Pressburg um 800 fl.

Mattielli hingegen wurde in Italien (Vicenza) geboren, Genaueres über seine Vorfahren ist nicht bekannt, es wäre also auch möglich, dass auch er aus einer Künstlerfamilie stammte. Er absolvierte in Italien noch seine Ausbildung, bevor er nach Wien kam. Durch seine Heirat gelangte er in Kontakt zu Hofbediensteten und Hofkünstlern, er selbst suchte um Hofbefreiung an und bekam später den Titel des kaiserlichen Hofbildhauers verliehen. Er hatte viele Aufträge von diversen Stiften und auch vom Hof, schließlich verließ er Wien und ging nach Dresden, wo er seinen größten Auftrag ausführte: die Schaffung von 78 Statuen, wofür er für ein Statuenpaar 1.000 fl. als Bezahlung bekam.

Steinl erhielt für den Stiftsaltar von Klosterneuburg (Abb. 26) 1.700 fl., Mattielli hingegen für den Johannes-Nepomuk-Altar (Abb. 30) in der Dominikanerkirche in Wien 4.200 fl. Für den Sala Terrena in Klosterneuburg (Abb. 31 und Abb. 32) wurden Mattielli 4.142,5 fl., zwei Statuen (Abb. 28) für das Stift Melk wurden mit 160 fl. und der Hll. Kilian und Maximilian (Abb. 29) für Lambach im Jahr 1718 zusammen 335 fl. bezahlt. Im Vergleich dazu erhielt Messerschmidt allein für die Umarbeitung zweier Statuen in der Hl. Kreuzkapelle im Stephansdom 1.100 fl. (Abb. 36 und Abb. 37) und im Folgejahr für zwei Löwenfiguren (Abb. 38) 800 fl. und Mattielli in Dresden für ein Statuenpaar 1.000 fl. Inwiefern die unterschiedlichen Auftraggeber und das Datum des Auftrages eine Rolle spielen, ist nicht geklärt. Sicher ist aber, dass ein Stift das Budget besser verplanen und einteilen musste, als eine Adelsfamilie, der es um reine Repräsentationszwecke ging. 1770 erhielt Messerschmidt für die Errichtung der Brunnengruppe (Abb. 39 und Abb. 40) des Savoy'schen Damenstiftes 1.700 fl.

## 7. MALER UND FRESKENMALER

### 7.1. FRANZ ANTON MAULBERTSCH

Franz Anton Maulbertsch wurde am 8. 6. 1724 in Langenargen am Bodensee geboren.<sup>410</sup> In den Taufmatrikeln ist der Vater Anton, Maler, und die Mutter als Maria Anna Modtlerin verzeichnet. Seine ersten Lehrjahre hat er wahrscheinlich bei seinem Vater verbracht, als Malerssohn musste er nach damaligem Brauch nur die Hälfte der üblichen Lehrzeit absolvieren und konnte nach 2-3 Jahren freigesprochen werden. 1739 kam er nach Wien und war Schüler des Hofmalers Peter van Roy<sup>411</sup> und lebte, wohl als Geselle, in seinem Haus. Im selben Jahr trat er auch in die Akademie ein, was wohl entscheidender für seine Entwicklung war. Hier genoss er eine Ausbildung unter der Leitung des Jakob van Schuppen und besuchte die Akademie scheinbar ohne Unterbrechung bis zur Schließung 1745. Zu diesem Zeitpunkt dürfte er schon ein ausgebildeter Maler gewesen sein, denn anlässlich seiner Hochzeit 1745 mit der Baderstochter Barbara Schmidin, wurde er in den Trauungsmatrikeln Maler genannt.<sup>412</sup>

Hinweise auf eine in den darauf folgenden Jahren unternommene Italienreise fehlen ebenso, wie ein Aufenthalt in Südtirol nicht dokumentiert werden kann. Der Umstand, dass sich Maulbertsch 1749, gleich nach der Wiedereröffnung der Akademie<sup>413</sup> einschreiben ließ, deutet eher darauf hin, dass er Wien um diese Zeit wohl kaum verlassen hatte. 1750 nahm er am akademischen Wettbewerb teil und gewann den ersten Preis.<sup>414</sup>

Einen großen Einfluss hatte Paul Troger<sup>415</sup> auf Maulbertsch, seine ersten Schritte folgen den Fußstapfen Trogers. Eine entscheidende Wendung

---

<sup>410</sup> Thieme/Becker, Bd. XXIV, S. 275.

<sup>411</sup> Peter van Roy, in Antwerpen geboren, 1706-1738 war er als kaiserlicher Kammermaler in Wien nachweisbar. Thieme/Becker, Bd. XXIX, S. 129.

<sup>412</sup> Garas, 1974, S. 9.

<sup>413</sup> Die künstlerische Laufbahn und das gesellschaftliche Ansehen der Maler waren um diese Zeit schon durch die Ausbildung und die akademische Laufbahn begründet. Wer als Künstler und nicht nur als Handwerker gelten wollte, bemühte sich nach der akademischen Ausbildung mit einem Meisterstück auch den Grad eines akademischen Mitgliedes zu erreichen. Ebenda, S. 15.

<sup>414</sup> Ebenda.

<sup>415</sup> Paul Troger, am 30. 10. 1698 in Welsberg (Pustertal) geboren, am 20. 7. 1762 in Wien gestorben. Thieme/Becker, Bd. XXXIII, S. 415.

nimmt die Entwicklung Maulbertschs durch seine Beschäftigung mit der Freskenmalerei, mit der er sich seit Anfang der 50er Jahre beschäftigt. Erstmals 1752 ist er als selbständiger Freskenmaler in der Piaristenkirche in Wien nachweisbar.<sup>416</sup>

Die große Bauperiode des Barock, der große Schöpfungen wie die Karlskirche, die Hofbibliothek, das Belvedere, die Klosteranlagen von Melk, Altenburg und St. Florian hervorbrachte, war zu Ende, so wurden auch die Freskenaufträge spärlicher. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Rolle der bisher führenden, mächtigen geistlichen Orden und der herrschenden Magnatenfamilien als Kunstmäzene bescheidener, während die fortschrittlicheren Orden wie Piaristen und Prämonstratener auf dem kulturellen Gebiet in den Vordergrund traten. Neben diesen wandte sich auch das erstarkende Bürgertum als Mäzen durch Aufträge an die Künstler. Diese Entwicklung war auch für Maulbertsch bestimmend. Er arbeitete nie für die großen Adelsgeschlechter wie Harrach, Liechtenstein oder Schwarzenberg, seine Auftraggeber waren besonders in seiner ersten Schaffensperiode die bereits genannten Orden und volkstümliche Orts- und Wallfahrtskirchen, Bruderschaften und wohlhabende Bürger. Er war fester im volkstümlichen Milieu verankert als seine Vorgänger. *„Da sich die innige Wesensverbundenheit von Architektur und Malerei, Gebäude und Dekoration bei diesen Werken bereits gelockert hatte, boten sich ihm Möglichkeiten zur freieren, bildmäßigeren, gewissermaßen vom Raum unabhängigen Gestaltung der Deckenmalereien.“*<sup>417</sup>

Ab 1757 war Maulbertsch in Sümeg in Ungarn tätig, er übernahm die Ausmalung der Pfarrkirche, was sein erstes Freskowerk außerhalb von Österreich gewesen sein dürfte. Das Innere der Kirche wurde zur Gänze mit Fresken geschmückt, auch die Altarbilder hatte er in Fresko zu malen. Diese Dekorationsart kam in Österreich selten vor, war in Ungarn aber besonders beliebt.<sup>418</sup>

In Sümeg und in den Folgejahren steht Maulbertsch mit seinen Glanzleistungen am Zenit seiner schöpferischen Kraft. Er übernahm drei große Arbeiten: die Ausmalung der Piaristenkirche in Nikolsburg, des

---

<sup>416</sup> Garas, 1974, S. 18f.

<sup>417</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>418</sup> Ebenda, S. 33.

Lehenssaals in der Residenz zu Kremsier und der Decke im Ratssaal der Akademie in Wien. Mit Letzterem sicherte er sich die Aufnahme in die Akademie als ordentliches Mitglied.<sup>419</sup>

Anfang der 60er Jahre erhielt er eher kleinere Aufträge für Fresken in entlegenen Orten, Wallfahrtskirchen und Kapellen sowie Dorfschlössern und Lusthäusern, von denen viele nicht mehr erhalten sind. Er hatte als Freskant ein besonders schnelles Arbeitstempo und war imstande, vom Frühling bis zum Herbst zwei größere oder drei kleinere Deckengemälde fertigzustellen.<sup>420</sup>

1965 erhielt er seinen ersten größeren Auftrag für das Kaiserhaus - ein Deckengemälde im Prunksaal des Schlosses Halbturn (Féltorony) im Burgenland. Weiters verlegten sich seine Aufträge immer mehr nach Mähren, Ungarn und in das damalige Ausland. 1770 wurde er vom Kurfürst Friedrich August nach Sachsen berufen, um eine Kuppel in der Dresdner Hofkirche zu malen. Dresden und das Land Sachsen waren um diese Zeit Mittelpunkt für bürgerliche Kunst.<sup>421</sup>

Nach seinem Aufenthalt in Dresden war Maulbertsch fast ständig mit ungarischen Aufträgen beschäftigt. Im Laufe der Zeit hat sich auch seine Stellung bedeutend verändert, er stand mit den Würdenträgern des ungarischen Klerus in Verbindung, war Rat der kaiserlichen Akademie, wurde seit Anfang der 70er Jahre als Hofkammermaler bezeichnet und scheint damit auch die Gunst der Hofkreise genossen zu haben. Den bedeutendsten kaiserlichen Auftrag erhielt er 1775, die Ausmalung des Innsbrucker Riesensaales.<sup>422</sup>

Ab Anfang der 80er Jahre war Maulbertsch wieder fast ununterbrochen mit ungarischen Aufträgen beschäftigt, kaum begann er mit einer Arbeit, handelte er schon den nächsten Auftrag aus.<sup>423</sup> In den späten 80ern erhielt er in Wien noch einen der wenigen Großaufträge, das 1786 gemalte Hochaltargemälde der Augustinerkirche.<sup>424</sup>

---

<sup>419</sup> Ebenda, S. 38ff.

<sup>420</sup> Ebenda, S. 54.

<sup>421</sup> Ebenda, S. 77.

<sup>422</sup> Ebenda, S. 87.

<sup>423</sup> Ebenda, S. 99.

<sup>424</sup> Ebenda, S. 106.



Nach dem Tod seiner ersten Frau Barbara 1779 heiratete er nach kurzer Frist die erst 24-jährige Tochter, Katharina, seines Freundes Jakob Schmutzer, der Direktor der Kupferstecherschule war.<sup>425</sup>

Ab Mitte der 80er Jahre wurden Fresken- und Altarbildaufträge immer rarer, sodass der Tätigkeitsbereich der Monumentalkünstler zusammenschrumpfte. So verlegte auch Maulbertsch gezwungenermaßen sein Interesse auf das Tafelbild, die bürgerlichen Kunstgattungen und die Graphik. Den Abschluss seiner mehr als vier Jahrzehnte umfassenden Tätigkeit als Freskenmaler bilden große Aufträge der 90er Jahre in Ungarn und Böhmen.<sup>426</sup>

Er war bis knapp vor seinem Tod fast ununterbrochen tätig, die Honorare für seine Arbeit waren nicht besonders hoch. Für ein größeres Fresko, die Arbeit von zwei bis drei Monaten, bekam er etwa 2.000 bis 3.000 Gulden, doch musste er seine Spesen und den Lohn der Gehilfen damit abdecken. Er konnte seiner Familie mit seinem Einkommen ein sicheres Leben bieten und hinterließ einen bescheidenen Wohlstand.<sup>427</sup>

Er verstarb am 8. 8. 1796 in Wien.<sup>428</sup>

### 7.1.1. Auszug der Besoldung

1752, für seine Arbeit in der Piaristenkirche (Abb. 41), Auszahlungen von 125 und 126 fl.<sup>429</sup>

1753, für Malereien in der Kirche Maria Treu, in Summe 1.576 fl.<sup>430</sup>

1755/56, Hochaltarbild der Piaristenkirche Maria Treu, in Raten 100,48 fl., 133 fl. und 181,30 fl.<sup>431</sup>

1757, hl. Joseph von Calasanz - Altarbild der Piaristen, 217 fl.<sup>432</sup>

1759, die Ausmalung des Lehensaales in der Residenz von Kremsier, 2.300 Gulden.<sup>433</sup>

---

<sup>425</sup> Ebenda, S. 113.

<sup>426</sup> Ebenda, S. 109ff.

<sup>427</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>428</sup> Thieme/Becker, Bd. XXIV, S. 275.

<sup>429</sup> Garas, 1960, S. 242.

<sup>430</sup> Ebenda.

<sup>431</sup> Ebenda.

<sup>432</sup> Ebenda.

1759, Ägydias-Altarblatt, 8 Speziesdukaten.<sup>434</sup>

1760, Johann-Nepomuk-Altar in der Domkirche von Budweis, 300 fl.<sup>435</sup>

1760, Ausmalung des Speisesaales von Kremsier, 8.000 fl., neben freiem Quartier für ihn und seine Gehilfen.<sup>436</sup>

1765, Deckengemälde im Prunksaal des Schlosses Halbturn (Féltorony) im Burgenland (Abb. 42), 1.200 Gulden.<sup>437</sup>

1765, Ausmalung der Kuppel und übrigen Räume in Pöltenberg bei Znaim, 900 fl., neben Quartier und Kost.<sup>438</sup>

1766, Ausmalung der Kuppel und des Innenraumes der Kirche in Pöltenberg bei Znaim, 900 Gulden.<sup>439</sup>

1767, Altarbilder in der Stiftskirche Vorkloster bei Tischnowitz, 870 fl.<sup>440</sup>

1770, Altar S. Annae in Budweis, 300 fl.<sup>441</sup>

1770/71, Dom in Vác, Vierungskuppel und Hochaltar (Abb. 43), 4.000 Gulden.<sup>442</sup>

1772, Altarbilder Kathedrale in Györ, 200 fl.<sup>443</sup>

1772, Ausmalung des Marienschiffes in der Kathedrale von Györ (Abb. 44), 1.000 fl.<sup>444</sup>

1772, Ausmalung des Presbyteriums, 2.000 fl. und Kost und Logis.<sup>445</sup>

1772, Ausmalung der Hofburgkapelle in Wien, 1.000 Dukaten.<sup>446</sup>

1774, Hll. Joseph und Dolorosa Altarblatt, 200 fl.<sup>447</sup>

1775/76, Ausmalung des Innsbrucker Riesensaales (Abb. 45 und Abb. 46), 8.000 Gulden.<sup>448</sup>

1777, Hauptaltarblatt der Kapelle im Trattner'schen Freyhof, 350 fl.<sup>449</sup>

---

<sup>433</sup> Garas, 1974, S. 38ff. und Garas, 1960, S. 243.

<sup>434</sup> Garas, 1960, S. 243.

<sup>435</sup> Ebenda, S. 244.

<sup>436</sup> Ebenda.

<sup>437</sup> Garas, 1974, S. 57 und Garas, 1960, S. 246.

<sup>438</sup> Garas, 1960, S. 246.

<sup>439</sup> Garas, 1974, S. 58.

<sup>440</sup> Garas, 1960, S. 248.

<sup>441</sup> Ebenda, S. 249.

<sup>442</sup> Garas, 1974, S. 77.

<sup>443</sup> Garas, 1960, S. 250.

<sup>444</sup> Ebenda.

<sup>445</sup> Ebenda, S. 251.

<sup>446</sup> Ebenda.

<sup>447</sup> Ebenda, S. 252.

<sup>448</sup> Garas, 1974, S. 87 und Garas, 1960, S. 253f.

<sup>449</sup> Garas, 1960, S. 255.

1781-83, Kirche von Pápa, Ausmalung der Decke des Schiffes, des Oratoriums, der Sakristei und der Kapelle (Abb. 47), 8.500 fl.<sup>450</sup>

1782, Fresken im Bischöflichen Palast zu Szombathely (Abb. 48), 1.500 fl.<sup>451</sup>

1784, Fresken in Kalocsa in der Lyzeumskapelle (Abb. 49), 3.500 fl.<sup>452</sup>

1786, Veränderungen in der Hofkirche St. Augustin, 1.000 fl.<sup>453</sup>

1791, Domkirche in Szombathely, Altarblatt Heimsuchung Mariae, 450 fl., zwei große Altarbilder (Hll. Martin und Quirinus), je 300 fl., drei kleinere Altarbilder für je 170 fl.<sup>454</sup>

1792, Quittung zur Landkarte von Galizien, 20 Dukaten.<sup>455</sup>

1792, Ausmalung der Lyzeumskapelle in Eger (Abb. 50), 3.300 fl.<sup>456</sup>

1793, Ausmalung des Bibliotheksaals in Strahov (Abb. 51), 3.000 fl.<sup>457</sup>

1794, Kontrakt über Fresken in der Kathedrale von Szombathely, 4.000 fl. und freie Kost und Logis.<sup>458</sup>

1795, Quittungen zum Hauptaltarfresko der Gumpendorfer Pfarrkirche, 500 fl.<sup>459</sup>

1795, Kontrakt über Fresken in der Kathedrale von Szombathely und freie Kost und Logis, 2.400 fl.<sup>460</sup>

#### Ankäufe, Besitztümer und Sonstiges:

1777, ein zweistöckiges Haus mit 5 oder 6 Zimmern auf jeder Etage, im Wert von 4.500 fl.<sup>461</sup>

1780, Heiratsgut (Hochzeit mit Katharina Schmutzer), 1.000 Gulden.<sup>462</sup>

---

<sup>450</sup> Garas, 1974, S. 102 und Garas, 1960, S. 262.

<sup>451</sup> Garas, 1960, S. 264.

<sup>452</sup> Ebenda, S. 268.

<sup>453</sup> Ebenda, S. 269.

<sup>454</sup> Ebenda, S. 272.

<sup>455</sup> Ebenda, S. 274.

<sup>456</sup> Ebenda.

<sup>457</sup> Ebenda, S. 276.

<sup>458</sup> Ebenda, S. 277.

<sup>459</sup> Ebenda, S. 281.

<sup>460</sup> Ebenda.

<sup>461</sup> Garas, 1974, S. 125.

<sup>462</sup> Ebenda, S. 260.

## 7.2. JOACHIM VON SANDRART

Joachim von Sandrart wurde 1606 in Frankfurt am Main geboren.<sup>463</sup> Seine Eltern waren Niederländer, nämlich Antonetta, geb. Bodeau, und Laurentius, ein wohlhabender Handelsmann. Die Familie Sandrart stammte aus dem Hennegau und zerstreute sich unter dem spanischen Druck im protestantischen Mitteleuropa.<sup>464</sup>

Sandrart hatte schon von klein auf ein bewegtes Leben, hatte immer viel Kontakt zu verschiedenen Künstlern und kam viel herum. Er bekam schon als 10-Jähriger Zeichenunterricht bei Georg Keller und schloss Freundschaft<sup>465</sup> mit Mattheaus Merian<sup>466</sup>. 1619 lernte er in der Werkstatt von Daniel Soreau<sup>467</sup> in Hanau. Ein Jahr später begann er eine Lehre beim Kupferstecher Peter Isselburg<sup>468</sup> in Nürnberg. 1622 zieht Isselburg nach Bamberg, während sich Sandrart an Ägidius Sadeler in Prag wandte. Dieser legte ihm nahe, die Kupferstecherei sein zu lassen und statt dessen eine Lehre als Maler zu beginnen. Nach der Prager Reise soll er nach Frankfurt zurückgekehrt sein, um kurz darauf nach Utrecht zu gehen, um dort eine Lehre bei Gerard Honthorst<sup>469</sup> zu beginnen. Dieser reiste im April 1628 zur Ausführung von Bildnissen und einer großen allegorischen Verherrlichung König Karls I. nach London und lässt sich auf dieser Reise von Sandrart begleiten, der zu diesem Zeitpunkt seit etwa vier Jahren bei ihm lernte. Während Honthorst zurück nach Utrecht reist, wurde Sandrart vom König noch zurückbehalten, doch vor Ende des Jahres kehrt auch er wieder zurück.<sup>470</sup>

Im Folgejahr starb sein Vater in Frankfurt, den er angeblich noch lebend angetroffen hatte. Nach dessen Tod reiste er über Augsburg und Tirol nach

---

<sup>463</sup> Thieme/Becker, Bd. XXIX, S. 397.

<sup>464</sup> Klemm, 1986, S. 336.

<sup>465</sup> Lt. Thieme/Becker, Bd. XXIX, S. 397, bekam er auch Unterricht.

<sup>466</sup> Mattheaus Merian d. Ä., 22. 9. 1593 in Basel geboren, am 19. 6. 1650 in Schwalbach gestorben. Thieme/Becker, Bd. 24, S. 413.

<sup>467</sup> Daniel Soreau, aus Antwerpen, Ende März 1619 gestorben. Thieme/Becker, Bd. XXXI, S. 240.

<sup>468</sup> Peter Isselburg, um 1580 in Köln geboren, laut Porträtinschrift 1630 gestorben. Thieme/Becker, Bd. XIX, S. 265.

<sup>469</sup> Gerard Honthorst, am 4. 11. 1590 in Utrecht geboren, am 24. 7. 1656 gestorben. Thieme/Becker, Bd. XVII, S. 447.

<sup>470</sup> Klemm, 1986, S. 336.

Italien, wo er die nächsten Jahre verbrachte. Seine erste Station war Venedig, wo er vor allem Veronese und Tizian zu schätzen lernte. Mit seinem Vetter le Blon reiste er über Bologna und Florenz nach Rom. Aus dieser Zeit werden Beziehungen zu Bernini, Caroselli, van Laer und zu mehreren Landschaftsmalern der Familie Backereel erwähnt. Er blieb bis 1631 in Rom und reiste dann weiter nach Neapel, Messina und Malta und verweilte dann bis 1635 weiterhin in Rom.

Nach seinem langen Aufenthalt in Italien kehrte er zurück nach Frankfurt, wo er 1637 Johanna Milekaus heiratete. Gemeinsam zogen sie nach Amsterdam, da Frankfurt von Hunger und Seuchen bedroht war. Dort vermittelte ihm sein Vetter le Blon Zugang zu den Amsterdamer Patriziern, so bekam er Abnehmer für seine Bildnisse und Aufträge für Porträts. 1644 starb sein Schwiegervater und vererbte seiner Witwe und Tochter die Hofmark Stockau. Im Hinblick auf seine Abreise löst Sandrart seine Kunstsammlung auf, die Versteigerung ergibt für die Gemälde 14.566 fl. und für die Grafiken 4.555 fl.<sup>471</sup>

1651 entstanden Porträts von Mitgliedern der kaiserlichen Familie, im Jahr darauf ist Sandrart in Wien, wo er anscheinend eine große allegorische Verherrlichung der „Domus Austriae“ malt. Weiters hat er Aufträge für die Pfarrkirchen in Linz und Lambach, und ein Abstecher nach Salzburg 1656 bringt ihm weitere Aufträge ein.

1653 wird ihm und seinen Brüdern Peter und Jacob in Regensburg der Adelstitel verliehen und das Wappen verbessert.

Im Jahr 1662 wurde in Nürnberg die Akademie gegründet, wo eine Beteiligung Sandrarts nicht nachzuweisen, aber denkbar ist.<sup>472</sup>

Sandrart wurde ohne Zweifel vom reichen und künstlerischen Leben in Augsburg angezogen, wo er die Jahre 1670-1673 verbrachte. 1672 verstarb seine erste Gattin.<sup>473</sup> Am 5. November 1673 heiratete er erneut, und zwar Ester Blomart.<sup>474</sup>

---

<sup>471</sup> Klemm, 1986, S. 337ff.

<sup>472</sup> Ebenda, S. 344.

<sup>473</sup> Ebenda, S. 341ff.

<sup>474</sup> Ebenda, S. 360.

Den letzten Lebensabschnitt verbrachte er überwiegend in Nürnberg, und dieser war erfüllt von der kaum belegbaren Tätigkeit an der dortigen Akademie und der späten Abfassung seiner Publikationen.<sup>475</sup>

Am 14. 10. 1688 starb er nach kurzem Leiden. Als einziger Charakterzug wurde Bescheidenheit überliefert.<sup>476</sup> Er war zu Lebzeiten nicht nur als Kunstgeschichtsschreiber und Verfasser der „Teutschen Academie“, sondern auch als ausübender Künstler hoch geschätzt gewesen.<sup>477</sup>

### 7.2.1. Auszug der Besoldung

1646, für das Gemälde, wo Christus in Emaus das Brot bricht, bezahlt Kurfürst Maximilian 337 fl.<sup>478</sup>

1652, Vertrag zwischen Abt Placidus Hieber von Lambach und Sandrart über zwei Gemälde für den Hochaltar (Abb. 52 und Abb. 53), 1.200 fl.<sup>479</sup>

1657, Linz, Rosenkranzbild, 800 fl.<sup>480</sup>

1661, Lambach, Quittung über 400 Dukaten und Schuldschein über den Restbetrag von 2.400 fl.<sup>481</sup>

1675, für ein Kunstwerk, 300 fl.<sup>482</sup>

#### Ankäufe, Besitztümer und Sonstiges:

1639 bietet Sandrart bei einer Versteigerung 3.400 fl. auf Raphaels „Castiglione“, wurde aber überboten.<sup>483</sup>

1680 kauft Sandrart für sich, seine Frau Esther Blomart, Jacob Sandrart und dessen Erben eine Grabstelle auf dem St.-Johannis-Friedhof.<sup>484</sup>

---

<sup>475</sup> Ebenda, S. 346.

<sup>476</sup> Ebenda, S. 351.

<sup>477</sup> Thieme/Becker, Bd XXIX, S. 397.

<sup>478</sup> Klemm, 1986, S. 340.

<sup>479</sup> Ebenda, S. 341.

<sup>480</sup> Ebenda, S. 343.

<sup>481</sup> Ebenda, S. 344.

<sup>482</sup> Ebenda, S. 347.

<sup>483</sup> Ebenda, S. 338.

<sup>484</sup> Ebenda, S. 349.

### 7.3. MARTIN JOHANN SCHMIDT – DER KREMSEK SCHMIDT

Martin Johann Schmidt, genannt der Kremser-Schmidt, wurde am 25. 9. 1718 in Grafenwörth bei Krems geboren.<sup>485</sup> Sein Vater Johannes war Bildhauer und kam aus Oberhessen. Er stammte aus einer Küferfamilie, gelernte Fassbinder, von denen Johannes auch sein Handwerk gelernt hatte, das nach damaliger Übung auch die Bildhauerei, das Schnitzen von Fassböden miteinschloss. Seine Mutter Katharina Paumgartner war die Tochter eines Trauttson'schen fürstlichen Hofgärtners auf Schloss Friesing bei St. Pölten.<sup>486</sup>

Seine erste Lehrzeit verbrachte er bei seinem Vater in der Bildhauerwerkstätte. Dieser nahm ihn auch mit zu seinen Arbeiten am Stift Dürnstein, wo er mit Gottlieb Starmayr<sup>487</sup> zusammentraf, der den jungen Schmidt in die Lehre nahm. Er zeichnete sich innerhalb kürzester Zeit so aus, dass er alle Gemälde, die Starmayr begonnen hatte, vollendete. Diese beiden Künstler und wohl die ganze Atmosphäre des in Bau befindlichen Stiftes haben ihn in seiner Lehrzeit geprägt.<sup>488</sup>

Bereits 1745 erhält Schmidt einen bedeutenden Auftrag, der über gelegentliches Porträtieren hinausgeht: die Ausstattung der Pfarrkirche von Stein an der Donau mit Altargemälden. Er war zu dieser Zeit noch bei seinem Vater in Förthof wohnhaft, wo er wahrscheinlich eine eigene Werkstatt hatte. Er hatte die Wiener Akademie nie besucht, jedoch zeichnete er nach Modellen, wie sie in der Akademie zu Verfügung standen. Dies lässt darauf schließen, dass er die Akademie vielleicht gelegentlich besuchte oder aber Kontakt zu deren Lehrern hatte. Aus den Aufzeichnung von Jacob van da Schuppen, dem damaligen Akademiedirektor, der genaue Schülerverzeichnisse führte, geht hervor, dass Schmidt weder als Schüler inskribiert war, noch zu den Scholaren gehörte, die sich „um eine ausgesetzte Premia“ beworben hatten.<sup>489</sup>

---

<sup>485</sup> Thieme/Becker, Bd. XXX, S. 160.

<sup>486</sup> Feuchtmüller, 1989, S. 19.

<sup>487</sup> Gottlieb Starmayr, um 1720/40 nachweisbar in der Wachau. Thieme/Becker, Bd. XXXI, S. 484.

<sup>488</sup> Feuchtmüller, S. 20ff.

<sup>489</sup> Ebenda, S. 28f.

Um 1746 hielt sich Schmidt zu Studienzwecken wahrscheinlich in Venedig auf. Dieser Aufenthalt ist zwar urkundlich nicht belegt, doch weisen stilistische Merkmale stark auf einen Aufenthalt hin. Er kam in der Kunst eher langsam voran, wenn man bedenkt, dass Maulbertsch mit 26 Jahren sein Preisstück vorgelegt hatte, wird dieser Abstand bewusst.<sup>490</sup>

1747/48 dürfte er von seinem Italienaufenthalt zurückgekehrt sein und ließ sich in Stein an der Donau nieder. Sein Vater war in der Zwischenzeit nach Mautern gezogen, Schmidt war wahrscheinlich nicht viel in Mautern, denn er arbeitete mit dem Vergolder Felix Anton Roth zusammen, der ihm auch später einige Aufträge verschaffte.<sup>491</sup>

Ab 1750 war er umfassend als Altarbildmaler tätig, auch graphische Versuche sind aus dieser Zeit vorhanden.<sup>492</sup> 1752 wird Schmidt in seinem eigenen Lebensbereich selbständig, er war in einem Zimmer im Katharinenstift wohnhaft und wohnte nicht mehr zur Untermiete bei Roth. Zwei Jahre später ist bereits von einer Wohnung die Rede. Als angesehenster Maler von Stein, übertrug man ihm den Entwurf und die Bemalung einer Triumphpforte anlässlich der Durchreise Kaiserin Theresias 1753.<sup>493</sup>

Im gleichen Jahr ist der erste Auftrag von auswärts zu verzeichnen, von den Augustiner Chorherren aus St. Pölten ein kleines Andachtsbild mit dem hl. Florian. Auch wenn dieser Auftrag bescheiden gewirkt hat, war er für Schmidt bedeutsam, denn dadurch war er in einen angesehenen Künstlerkreis getreten. Als Vorbild waren die 1746 geschaffenen Seitenaltäre von Daniel Gran bestimmt von Interesse, die Altarbauten stammten von Munggenast, den Schmidt bestimmt von Dürnstein her kannte. 1754 intensivierte sich der Kontakt mit der Benediktinerabtei Seitenstetten. Die Beziehungen zu Göttweig waren durch seinen Vater entstanden, dort waren aber vorerst keine Bildaufträge zu vergeben und so wurde er Seitenstetten empfohlen.<sup>494</sup>

In diesen Jahren dürfte Schmidt nicht so wenig verdient haben, denn 1755/56 kaufte er sich in Stein ein eigenes Haus (Landstraße 172, heute

---

<sup>490</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>491</sup> Ebenda, S. 36f.

<sup>492</sup> Thieme/Becker, Bd. XXX, S. 160.

<sup>493</sup> Feuchtmüller, 1989, S. 44.

<sup>494</sup> Ebenda, S. 45f.



192), mit dem auch das Bürgerrecht verbunden war. 1758 wurde er zum Himmelsführer bei der Fronleichnamsprozession ernannt und im selben Jahr heiratete er Elisabeth Müller, Tochter des „Kaiserlichen Bruckbestand-einnehmers“ aus der Nachbarschaft.<sup>495</sup>

Schmidt kam den Vorstellungen über Bilder, wie man sie in Seitenstetten hatte, weitgehend entgegen, so bekam er laufend weitere Verträge, vor allem für das Sommerrefektorium. Die anderen repräsentativen Aufgaben waren im Stift bereits abgeschlossen und die Hauptaufgabe für diesen Raumschmuck, Ölbilder für die Wände, war dem Kremser Schmidt zugefallen. Er sprach sich brieflich stets genau ab und ging auf die Wünsche und Forderungen seiner Auftraggeber ein. Dies erklärt auch, warum seine Gemälde gerade in sehr religiösen Kreisen großen Anklang fanden.<sup>496</sup> *„Schmidt sprach die schlichte und zutiefst humane Sprache der Zeit, die sich von hohen Allegorien und Illusionen ab- und dem Menschen zugewandt hatte, wobei das natürliche religiöse Empfinden, das am Lande vielmehr als in den gelehrten Kreisen der Stadt anzutreffen war, bestimmend war.“*<sup>497</sup>

Schmidt strebte auch nach der Kunstgattung, die seinen Zeitgenossen Ruhm und Erfolg beschert hatte, der Freskenmalerei. Die Aufträge waren in diesem Gebiet bescheiden geblieben und das änderte sich auch in Zukunft nicht.

1765/66 hatte er den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung erreicht. Ab 1766 wurden ihm alle bedeutenden Themen anvertraut: Martyrien, Visionen, Verherrlichungen sowie Andachtsbilder und andere fromme Begebenheiten aus der Geschichte. Auf der Kuppe dieser künstlerischen Leistung wurde ihm eine andere Auszeichnung zuteil, er wurde zum wirklichen Mitglied, unter der Bezeichnung „Historienmaler“, der kaiserlich-königlichen Akademie ernannt.<sup>498</sup>

Im folgenden Jahrzehnt hatte er einige große Aufträge wie vom Stift Seitenstetten, vom Zisterzienserkloster Zwettl, vom Stift St. Florian oder der repräsentativste Auftrag des Jahres 1770, für die Domkirche zu Waitzen in Ungarn.<sup>499</sup>

---

<sup>495</sup> Ebenda, S. 55.

<sup>496</sup> Ebenda, S. 57ff.

<sup>497</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>498</sup> Ebenda, S. 70ff.

<sup>499</sup> Ebenda, S. 89f.

In den frühen Achtzigern stand Schmidt unter großem Druck aufgrund zahlreicher Bestellungen. Wie so oft beeinträchtigten die zahlreichen Verpflichtungen die Intensität der Auseinandersetzung, ebenso häuften sich die Anfragen auf immer wiederkehrende Themen, was zu mancher Variation von schon einmal Gemaltem führte. Die Arbeiten sind anders, weniger phantasievoll, dafür aber mit künstlerischem Ausdruck eines reifen Malers geprägt.<sup>500</sup>

1796 läutete die letzte Phase im Werk des Kremser Schmidt ein, es kam noch einmal zu einer Reihe von Aufträgen, unter anderem für die Wechselbilder für Mauthausen. Diese im Rahmen des Hochaltares austauschbaren Gemälde stellen die „Verkündigung Mariä“, die „Geburt Christi“, das „Letzte Abendmahl“ und die „Auferstehung Christi“ dar. Den Festen des Kirchenjahres entsprechend, wurde das passende Bild eingesetzt.<sup>501</sup>

Der Kremser Schmidt verstarb am 28. 6. 1801 in Stein an der Donau, das Fehlen eines Testaments deutet darauf hin, dass ihn der Tod überraschend getroffen hat.<sup>502</sup>

### 7.3.1. Auszug der Besoldung

1740, Retz: Ausmalung des Rathsstuben-Gewölbes (Abb. 54), 82 fl 4 kr.<sup>503</sup>

1741, Retz, für gemalte römische Kaiser aus dem Geschlecht der Habsburger (Abb. 55), 36 fl.<sup>504</sup>

1745, Krems, Pfarrkirche: Ausmalung von 3 Feldern in der Kapelle, 45fl. 22,5kr.<sup>505</sup>

1749, Weikersdorf, Pfarrkirche: Altarblatt für den Johannes-Nepomuk-Seitenaltar, 250 fl.<sup>506</sup>

---

<sup>500</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>501</sup> Ebenda, S. 153.

<sup>502</sup> Ebenda, S. 161.

<sup>503</sup> Ebenda, S. 584.

<sup>504</sup> Ebenda.

<sup>505</sup> Ebenda.

- 1751, Krems, Pfarrkirche: Altarblatt „Sti Nicolai“, 250 fl.<sup>507</sup>
- 1753, Krems: für einen Riss der Triumph-Pforten: 10 fl.<sup>508</sup>
- 1756, Seitenstetten: für sechs Bilder im Priorenzimmer und Benedictzimmer (Abb. 56, Abb. 57, Abb. 58, Abb. 59 und Abb. 60), 185 fl.<sup>509</sup>
- 1756, Herzogenburg: für vier Felder Malerei im Oratorio, 25 fl.<sup>510</sup>
- 1757, Göttweig: Altarblatt St. Georgy, 60 fl.<sup>511</sup>
- 1760, Seitenstetten: 8 Bilder für das Refektorium, 133 fl. 20 kr., für ein großes Porträt ihrer Gnaden 50 fl., für ein kleines 16 fl. 48 kr.; für 4 Porträts und Bilder im Refektorium, 154 fl. 24 kr.<sup>512</sup>
- 1762, Seitenstetten: 4 Bilder für das Refektorium, die Stifter darstellend und das Porträt von Kardinal Lamberg, à 50 fl. = 250 fl.; für die zwei größeren über der Tür 80 fl., für das kleine im Schlafzimmer ihrer Gnaden 8 fl.; Reisegeld 15 fl. 40 kr.<sup>513</sup>
- 1763, Seitenstetten: 2 große Bilder für das Sommerrefektorium, ein Kruzifix und ein Frauenbild, 110 fl.<sup>514</sup>
- 1767, Seitenstetten: Altarblatt Krönung Mariens, 600 fl.<sup>515</sup>
- 1770, Ferschnitz: Quittung bezüglich Sixtusbild (Abb. 61), 200 fl.<sup>516</sup>
- 1770, Spital am Pyhrn: Quittung bezüglich St. Leopold und Fahnenbild, 225 fl.<sup>517</sup>
- 1770, St. Florian: für den großen Plafond, 500 fl., für den kleinen in der Kräuterkammer, 150 fl.<sup>518</sup>
- 1771, Hausleiten: Altarblatt für die St.-Aloisi-Kapelle, 150 fl.<sup>519</sup>
- 1772, Zwettl: Hochaltarbild der Kirche zu Großschönau (hl. Leonhard) und ein Aufsatzbild (hl. Laurentius), 120 fl.<sup>520</sup>

---

<sup>506</sup> Ebenda, S. 585.

<sup>507</sup> Ebenda.

<sup>508</sup> Ebenda.

<sup>509</sup> Ebenda, S. 586.

<sup>510</sup> Ebenda.

<sup>511</sup> Ebenda.

<sup>512</sup> Ebenda, S. 587.

<sup>513</sup> Ebenda.

<sup>514</sup> Ebenda, S. 588.

<sup>515</sup> Ebenda, S. 589.

<sup>516</sup> Ebenda, S. 590.

<sup>517</sup> Ebenda.

<sup>518</sup> Ebenda.

<sup>519</sup> Ebenda.

<sup>520</sup> Ebenda.

1772, Melk: Quittung über die Altarbilder der Melker Pfarrkirche, 750 fl. (5 große und 4 kleine Bilder)<sup>521</sup>

1772, Stockern: Bildnis S. Viti zum Hochaltar, 138 fl. 33 kr.; zwei Bilder an den Kirchenwänden der Hll. Florian und Johannes Nepomuk, 90 fl.<sup>522</sup>

1776, Spital am Pyhrn: Altarblatt der hl. Theresia (Abb. 62), 60 fl.<sup>523</sup>

1776, Salzburg, St. Peter: zwei Bilder, zusammen 200 fl.<sup>524</sup>

1777, Horn, Piaristenkirche: für das Altarblatt, 250 fl.<sup>525</sup>

1778, Salzburg, St. Peter: Hochaltarbild (Abb. 63), 1.000 fl.<sup>526</sup>

1779, Graz, Barmherzige Brüder: Abendmahl im Refektorium, 80 fl.<sup>527</sup>

1779, Hausleiten: Hochaltarblatt St. Agathe, 300 fl.<sup>528</sup>

1779, Strengberg: Hochaltarbild Maria Himmelfahrt, 400 fl.<sup>529</sup>

1780, Salzburg, St. Peter: für zwei große und zwei kleine Altarbilder, 700 fl.<sup>530</sup>

1781, Röschitz: Hochaltarbild, 400fl., Seitenaltarbild Abendmal, 200 fl.<sup>531</sup>

1782, Salzburg, St. Peter: neues Altarbild (S. Benedict?), 200 fl.<sup>532</sup>

1783, Göttweig: Quittung für Fahnenbild: für die Bildnisse auf beiden Seiten, 25 fl. 36 kr.<sup>533</sup>

1783, Pellendorf: Hochaltarbild, die hl. Katharina, 70 fl.<sup>534</sup>

1785, Salzburg: St. Peter: auf Kupfer, fünf große und fünf kleine Altarblätter, 750 fl.<sup>535</sup>

1787, Krems: Pfarrkirche: Oberdecke, 600 fl.<sup>536</sup>

1788, Tauplitz: Altarblatt, 60 fl.<sup>537</sup>

---

<sup>521</sup> Ebenda, S. 591.

<sup>522</sup> Ebenda.

<sup>523</sup> Ebenda, S. 593.

<sup>524</sup> Ebenda.

<sup>525</sup> Ebenda.

<sup>526</sup> Ebenda, S. 594.

<sup>527</sup> Ebenda.

<sup>528</sup> Ebenda.

<sup>529</sup> Ebenda.

<sup>530</sup> Ebenda.

<sup>531</sup> Ebenda, S. 595.

<sup>532</sup> Ebenda.

<sup>533</sup> Ebenda, S. 596.

<sup>534</sup> Ebenda.

<sup>535</sup> Ebenda, S. 597.

<sup>536</sup> Ebenda, S. 598.

<sup>537</sup> Ebenda.

1791, Graz: Marienbild, Kreuzigung und St. Michael, Michaelsblatt für die Taufkapelle, 450 fl.<sup>538</sup>

1796, St. Florian: betreffend die Wechselbilder in Mauthausen, 100 fl.<sup>539</sup>

1796, Kilb: Hochaltarbild (Abb. 64), 176 fl.<sup>540</sup>

1797, Wechselbild Mauthausen (Abb. 65), 80 fl.<sup>541</sup>

1798, Krems: Seitenaltarbild „Abschied der Apostel Petrus und Paulus“, 150 fl.<sup>542</sup>

1798, Gresten: Hochaltarbild hl. Nikolaus, 180 fl.<sup>543</sup>

1799, Kremsmünster, jetzt Eggendorf: „Maria Himmelfahrt“ (Abb. 66), 200 fl.<sup>544</sup>

1800, Salzburg: St. Peter: Refektoriumsbild „Christus speist 4000 Menschen“ (Abb. 67), 1.140 fl.<sup>545</sup>

1800, Drasenhofen: Altarblatt hl. Vitus, 140 fl.<sup>546</sup>

#### Ankäufe und Besitztümer:

1755, Haus in Stein an der Donau, Schätzwert 80 fl.<sup>547</sup>

---

<sup>538</sup> Ebenda.

<sup>539</sup> Ebenda, S. 599.

<sup>540</sup> Ebenda, S. 600.

<sup>541</sup> Ebenda.

<sup>542</sup> Ebenda.

<sup>543</sup> Ebenda.

<sup>544</sup> Ebenda, S. 601.

<sup>545</sup> Ebenda.

<sup>546</sup> Ebenda.

<sup>547</sup> Feuchtmüller, 1989, S. 51.

## 7.4. JOHANN MICHAEL ROTTMAYR

Johann Michael Rottmayr wurde 1654 in Laufen in Bayern geboren und am 11. November 1654 getauft.<sup>548</sup> Sein Vater, Friedrich Rottmayr, stammte aus dem Innviertel und kam aus einer Organistenfamilie, er selbst war seit 1649 in Laufen als Stiftsorganist tätig. Die Mutter Margarethe Magdalena Zehentner war die Tochter des Malers Caspar Zehentner, von dem sie auch das Handwerk erlernte, und selbst Malerin. Die beiden bekamen 13 Kinder, von denen neben Johann Michael nur sein Bruder Wolfgang Andreas urkundlich noch öfter erwähnt wird. 1668 erbat Friedrich Rottmayr für sich und seine beiden Söhne das Bürgerrecht von Laufen, welches ihm auch verliehen wurde.<sup>549</sup>

Seine Mutter war es auch, bei der Rottmayr den Anfang des Malerhandwerks gelernt hatte. Ob er aber seine „Lehrjahre“ bei seiner Mutter in Laufen oder bei einem anderen Maler in der Salzburger Gegend gemacht hat, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Sein erster Auftrag, der in den Quellen genannt wird, war 1674 für die Wallfahrtskirche Maria Bühel. Dieses erste Werk war zugleich auch das letzte, welches er in der herkömmlichen Art gemalt hatte, bevor er sich im Verlauf von 13 Jahren seinen Malstil aneignete.<sup>550</sup>

1675 ging Rottmayr nach Venedig, wo er in der Werkstatt von Carl Loth lernte. Wer ihm den Weg dorthin geebnet hat, ist unklar, aber möglicherweise hat der aus Laufen stammende Bildhauer Wolfgang Weißenkirchner<sup>551</sup>, der mit Rottmayrs Mutter schon zusammengearbeitet hatte und dessen Bruder ebenfalls bei Carl Loth war, eine Rolle gespielt. Während seines Italienaufenthalts 1675-1687/88 war er auch in anderen Kunststätten gewesen und hatte auch andere Auffassungen als die venezianische, von Bild und Figur kennengelernt.<sup>552</sup>

Der Anlass zu Rottmayrs Heimkehr war wahrscheinlich der Tod der Mutter 1687, es waren wohl persönliche Gründe und auch berufliche Überlegungen, sich in dem mütterlichen Handwerk im Raum Salzburg zu etablieren, oder es

---

<sup>548</sup> Thieme/Becker, Bd. XXIX, S. 103.

<sup>549</sup> Hubala, 1981, S. 11f.

<sup>550</sup> Ebenda, S. 14f.

<sup>551</sup> Wolf(gang) Weißenkirchner d. Ä. aus Laufen (Salzburg), 1609 geboren, am 28. 8. 1677 gestorben. Thieme/Becker, Bd. XXXV, S. 341.

<sup>552</sup> Hubala, 1981, S. 16ff.

wo anders zu versuchen. Er entschied sich dafür, zu bleiben und mit den Geschäftsverbindungen seiner Mutter zu beginnen. Dies lassen kleinere Arbeiten aus dem Jahr 1688 annehmen.

1690 heiratete er Maria Barbara Helena, die Tochter des hochfürstlichen Leibgardisten Elias Reichpeckh aus Salzburg. Er selbst war, nach dem Tod seines Vaters im selben Jahr, von Laufen nach Salzburg gezogen. Zu diesem Zeitpunkt war der Aufschwung der Künste im Erzstift in vollem Gange, die enorme Bautätigkeit hielt seit Beginn des Jahrhunderts an, was sich in erster Linie positiv für Architekten und Bildhauer auswirkte. Die Malaufträge wurden meist an Auswärtige vergeben. Rottmayr freskierte 1689 den Karabiniersaal in der Residenz in Salzburg, die lukrativen Aufträge erhielt er in Mähren, im Bergschloss der Grafen Althan 1695 und in Prag im Kleinseitner Palast des Grafen Maximilian von Thun 1696. Später feierte er in Schlesien, Franken, Niederösterreich und Wien Triumphe als Freskenmaler.<sup>553</sup>

Um 1696/98<sup>554</sup> zog Rottmayr mit seiner Familie nach Wien. Eine wichtige Etappe auf seinem Weg dahin war das Zisterzienserstift Heiligenkreuz, für das er das Altarblatt mit der Aufnahme Marias in den Himmel anfertigte.<sup>555</sup>

In Wien war die Familie erstmals 1698 aktenkundig vermerkt, sie wohnte damals in der Wollzeile. Die Phase des Aufbaus und Aufstiegs schien nun abgeschlossen, Rottmayr sah sich am Ziel, im Zentrum des kulturellen, politischen und künstlerischen Lebens. Er war nun als Maler anerkannt und auch über die Grenzen hinaus bekannt, nicht nur in Böhmen und Mähren. Den Fesseln des bürgerlichen Malers entzog er sich endgültig, als ihm 1704 das Adelsprädikat „von Rosenbrunn“ verliehen wurde.<sup>556</sup>

1705 schloss er einen großen Vertrag mit dem Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein über Malereien im neu erbauten Gartenpalast in der Roßau, was er erst 1708 vollenden konnte, weil er davor andere Aufträge zu erledigen hatte. Anschließend folgten wieder Aufträge in Salzburg. Er und seine Frau verbrachten die Sommer 1710 und 1711 in Salzburg, um die Deckengemälde in der neuen Suite von Gemächern in der Stadtresidenz

---

<sup>553</sup> Ebenda, S. 20ff.

<sup>554</sup> Thieme/Becker, Bd. XXXIX, S. 103 meinen 1696, Hubala, 1981, S. 32 meint 1698.

<sup>555</sup> Hubala, 1981, S. 29f.

<sup>556</sup> Ebenda, S. 32.

anzubringen, ansonsten wohnte und arbeitete Rottmayr durchgehend in Wien.<sup>557</sup>

Sein Hauptgeschäft in den Jahren 1713 und 1714 waren die Kuppel-Gewölbefresken der Peterskirche am Graben, wofür er 4.000 fl. forderte.<sup>558</sup>

1716 schloss der Abt Berthold Dietmayer vom Benediktinerstift Melk mit Rottmayr einen Vertrag ab, wonach dieser das Gewölbe der Vierungskuppel wie auch die Zwickelbilder an den Pendentifs, die Gewölbe der Querarme, die Gewölbejoche über dem Presbyterium, das Langhausgewölbe samt Decke unter der Orgelempore und darüber zwischen den Fassadentürmen ausmalen sollte. Er malte es nach seinen eigenen Entwürfen, jedes Jahr von Mai bis Oktober, dafür bekam er insgesamt 10.000 fl. zugesichert, inklusive Kost und Verpflegung sowie die An- und Abreise samt Familie und Helfer. Für sieben Jahre war Rottmayr durch diesen Vertrag an das Stift Melk gebunden.<sup>559</sup>

1723 sicherte er sich einen anderen großen Auftrag, die Lieferung von „fünf Malereien in Ölfarbe und auf Leinwand nach vorliegenden Zeichnungen“ für den Stadtpalast in Breslau von Graf Franz Hatzfeld von Gleichen. Dafür und für dessen Porträt wurden 3.000 fl. vereinbart.<sup>560</sup>

Das Jahr 1725 begann für Rottmayr sehr bewegt, einerseits fiel ihm endlich ein kaiserlicher Auftrag zu – er sollte die Kuppelfresken der Karlskirche anfertigen - und andererseits traf ihn ein schwerer Schicksalsschlag, da seine Frau am 13. 11. 1725 verstarb. Diese war nicht nur Lebensgefährtin und Mutter seiner Kinder, sondern auch Teilhaberin an seiner Geschäftsbeziehungen gewesen, auf ihre Unterstützung war er gerade während der Ausführung monumentaler Malereien angewiesen. Wohl aus dem Zwang heraus, die Situation zu bewältigen und sich wieder ähnliche Arbeitsbedingungen zu verschaffen, heiratete er 1727 die erst 37-jährige Witwe des Hofkupferstechers, Malers und Galerieinspektors Jakob von Männ(d)<sup>561</sup>, Theresia Josefa.<sup>562</sup>

---

<sup>557</sup> Ebenda, S. 44ff.

<sup>558</sup> Ebenda, S. 58f.

<sup>559</sup> Ebenda, S. 63f.

<sup>560</sup> Ebenda, S. 75.

<sup>561</sup> Jakob von Männ(d)l, 1654 in Karlstadt (Böhmen) geboren, am 28. 11. 1712 in Wien gestorben. Thieme/Becker, Bd. XXIII, S. 543.

<sup>562</sup> Hubala, 1981, S. 83.



Rottmayr verstarb am 25. 10. 1730 in Wien, er war der „angesehenste, meistbeschäftigte und wohl auch der bedeutendste Maler des beginnenden österreichischen Hochbarocks.“<sup>563</sup>

#### 7.4.1. Auszug der Besoldung

1674/75: Quittung von der Wallfahrtskirche Maria Bühel, 35 fl.<sup>564</sup>

1689, Salzburg: Rittersaal (= Karabiniersaal) und verschiedene andere Stücke (Abb. 68), 1.700 fl.<sup>565</sup>

1690, Salzburg: an Rottmayr und Christian Lederwasch für die Malerei in der Reitschule im Hofstall, 1.200 fl.<sup>566</sup>

1691, Klosterkirche von Michelbeuern, Hochaltarblatt (Abb. 69), 300 fl.<sup>567</sup>

1692, Fürstbischof von Passau: Vertrag über die Lieferung von vier Altarblättern für 1.500 fl.<sup>568</sup>

1692, Romediuskirche in Choltitz, für das Altarbild des hl. Romedius (Abb. 70), 350 fl.<sup>569</sup>

1693, Thun'sche Kapelle in der Pfarrkirche: a fresco gemaltes Altarblatt (Abb. 71), 800 fl.<sup>570</sup>

1694, Passau: Dom: vier Altarbilder, 2.000 fl.<sup>571</sup>

1695, Frain: Langhausfresko, 2.500 fl.<sup>572</sup>

1696, Prag: Kleinseitner Palast: Thun'scher Saal, 4.000 fl.<sup>573</sup>

1696, Heiligenkreuz: Assunta (Abb. 72), 1.000 fl; 800 fl. für Vision des hl. Bernhard und Beweinung Christi.<sup>574</sup>

1702, Dürnstein: Malerei des Gewölbes, 2.300 fl.<sup>575</sup>

---

<sup>563</sup> Thieme/Becker, Bd. XXIX, S. 103.

<sup>564</sup> Hubala, 1981, S. 14.

<sup>565</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>566</sup> Ebenda, S. 103.

<sup>567</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>568</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>569</sup> Ebenda, S. 105.

<sup>570</sup> Ebenda.

<sup>571</sup> Ebenda.

<sup>572</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>573</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>574</sup> Ebenda, S. 30.

- 1704, Wien: Malereien im Schloss Schönbrunn, 3.600 fl.<sup>576</sup>
- 1706, Wien: Dorotheenkirche: 2.300 fl.<sup>577</sup>
- 1706, Breslau: ehemalige Namen-Jesu-Kirche (Abb. 73, Abb. 73a und Abb. 73b), 2.500 fl.<sup>578</sup>
- 1708, Malereien im Gartenpalast Roßau, Familie Liechtenstein (Abb. 74a und Abb. 74b), 7. 500 fl.<sup>579</sup>
- 1709, Salzburg: Malerei in der Salzburger Residenz (Abb. 75), 5.560 fl.<sup>580</sup>
- 1712, Wien: in der Rathsstube, 1.400 fl. und 400 fl.<sup>581</sup>
- 1713, Wien: in der Rathsstube, 1.400 fl.<sup>582</sup>
- 1713, Wien: Peterskirche: Vertrag über die Kuppelausmalung (Abb. 76), 3.500 fl.<sup>583</sup>
- 1716, Melk: Gewölbefresken (Abb. 77): 10.000 fl.<sup>584</sup>
- 1716, Laibach, Deutschordenskirche: Hochaltarbild, Unserer lieben Frau Maria Hilf, 1.000 fl.<sup>585</sup>
- 1719, St. Florian: Altarbild des hl. Augustinus (Abb. 78), 1.000 fl.<sup>586</sup>
- 1720, Heiligenkreuz: zwei Seitenaltarbilder, Hll. Benedikt und Scholastika (Abb. 79), 600 fl.<sup>587</sup>
- 1721, Salzburg, Kollegienkirche, St.-Caroli-Altarblatt (Abb. 80), 1.000 fl.<sup>588</sup>
- 1722, Kremsmünster, Kollegienkirche: St.-Benedict-Altarblatt, 1.500 fl.<sup>589</sup>
- 1725, Wien, Karlskirche: Kuppelfresken (Abb. 81), 7.000 fl.<sup>590</sup>
- 1725, Wien, Stadtbibliothek: für sieben Malereien, 1.500 fl.<sup>591</sup>
- 1730, Wien, Karlskirche: Vertrag mit Rottmayr über vier Bögen (tonnengewölbte Kreuzarme des Kuppelraumes), 1.600 fl.<sup>592</sup>

---

<sup>575</sup> Ebenda, S. 108.

<sup>576</sup> Ebenda, S. 109.

<sup>577</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>578</sup> Ebenda, S. 110.

<sup>579</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>580</sup> Ebenda, S. 115.

<sup>581</sup> Ebenda, S. 116.

<sup>582</sup> Ebenda.

<sup>583</sup> Ebenda, S. 117.

<sup>584</sup> Ebenda.

<sup>585</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>586</sup> Ebenda, S. 120.

<sup>587</sup> Ebenda, S. 121.

<sup>588</sup> Ebenda, S. 122.

<sup>589</sup> Ebenda, S. 124.

<sup>590</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>591</sup> Ebenda, S. 125.

## 7.5. COSMAS DAMIAN ASAM

Cosmas Damian Asam wurde um den 27./28. 9. 1686 in Benediktbeuern geboren.<sup>593</sup> Sein Vater Hans Georg Asam<sup>594</sup> war selbst ein viel beschäftigter Freskenmaler der bayrischen Klöster. Seine Mutter war Maria Theresia, Tochter des Hofmalers Nikolaus Prugger<sup>595</sup>, bei dem Hans Georg Asam gelernt hatte. Sein Bruder Egid Quirin wurde am 1. 9. 1692 am Tegernsee geboren, die beiden waren meistens zusammen tätig.<sup>596</sup>

Die erste handwerkliche Ausbildung erhielt er wohl in der Familienwerkstatt bei seinem Vater. Zusammen mit seinem Bruder und seiner Mutter war er schon in jungen Jahren an zahlreichen Aufträgen beteiligt und trat auch mit eigenen Werken auf.<sup>597</sup>

Der Vater verstarb 1711 und im Jahr darauf gingen die Brüder auf Kosten des Abtes vom Tegernsee zusammen nach Rom, um dort ihre Ausbildung zu absolvieren. Cosmas Damian Asam lernte bei dem „Cavalliere Ghezzi“.<sup>598</sup>

Zeitweise war wohl auch Benedetto Luti<sup>599</sup> sein Lehrmeister und er besuchte außerdem in Rom die Accademia di San Luca, die ihm 1713 sogar den ersten Preis in der Malklasse verlieh.<sup>600</sup>

Bald darauf kehrte er nach Hause zurück. Seine ersten Fresken, in Ensdorf, sind 1714 signiert. 1717 heiratete er Maria Anna, die Tochter des Kupferstechers Franz Anton Mörl.

Nach der Hochzeit wohnte er zunächst als Untermieter im Haus an der Schwabinger Gasse (heute Theaterstraße) Nr. 39, das damals seiner verwitweten Mutter gehörte. Mit dem Vertrag von 1720 wurde er alleiniger

---

<sup>592</sup> Ebenda, S. 127.

<sup>593</sup> Laut Thieme/Becker, Bd. II, S. 171, wurde er am 28. 9. geboren, laut Hanfstängl, 1939, wurde er wohl am 27. 9. geboren (der Tag seiner Namensheiligen, der Ärzte Cosmas und Damian), da er am 28. 9. getauft wurde.

<sup>594</sup> Hans Georg Asam, um 1649 zu Rott (bei Wessobrunn?) geboren, im März 1711 gestorben. Ebenda, S. 173.

<sup>595</sup> Nikolaus Prugger (Prucker), um 1620 in Trudering geboren, 1694 in München gestorben. Thieme/Becker, Bd. XXVII, S. 430.

<sup>596</sup> Thieme/Becker, Bd. II, S. 171.

<sup>597</sup> Trottman, 1986, S. 10.

<sup>598</sup> Hanfstängl, 1939, S. 7.

<sup>599</sup> Benedetto Luti, am 17. 6. 1666 in Florenz geboren, am 17. 6. 1724 in Rom gestorben. Thieme/Becker, Bd. XXIII, S. 480.

<sup>600</sup> Liedke, 1986, S. 93.

Besitzer des Hauses. 1724 erwarb er einen kleinen Landsitz außerhalb von München in Thalkirchen.<sup>601</sup>

Ihm wurden in den Folgejahren immer wieder größere und kleinere Aufträge zugetragen, erst in der Oberpfalz, in Ober- und Niederbayern, in Baden und Schwaben. Später wurde er nach Tirol, in die Schweiz und nach Schlesien gerufen, wo er mit der Ausmalung von berühmten Kloster- und Wallfahrtskirchen betraut wurde.

Neben den Klöstern, vor allem der Benediktinerorden, gehörte der Landklerus ebenso zu seinen Auftraggebern wie der kurfürstliche Hof und der Landadel.<sup>602</sup>

Asam arbeitete viel und hatte auch Erfolge, was ihm Wohlstand und Anerkennung brachte: 1724 bekamen er und sein Bruder den Titel eines „Kammerdieners und Hofmalers“ des Fürstbischofs von Freising, und 1730 ernannte sie der bayrische Hof zu Kammerdienern. Eine weitere besondere Auszeichnung war, als Asam das *„Prädicat dero Chur Pfälz. Hof Kammer Rat vermög Patents ... Schwetzingen, am 28. August 1732“* durch den Kurfürsten Karl Philipp von der Pfalz verliehen wurde. Diese Ehrung bekamen sonst nur leitende Baudirektoren zugesprochen.<sup>603</sup>

Ab 1729 erwarben die Brüder Asam in der Sendlinger Gasse mehrere Häuser nebeneinander, hier entstand auch ab 1733 die Johann-Nepomuk-Kirche, nach einer Idee von Egid Quirin Asam.<sup>604</sup>

Im Jahr 1731 verstarb seine erste Frau, er heiratete ein zweites Mal, und zwar die Tochter des Handelsmannes Ettenhofer.

1739 erkrankte Cosmas Damian Asam ernsthaft und verfasste daraufhin sein Testament, er verstarb am 10. Mai 1739 in München. *„Cosmas Damian war ein gerader, rechtschaffener Charakter; aufrichtiges Gottvertrauen und überzeugte Gläubigkeit gaben ihm inneren Halt. Die ganze Kunst Asams zeugt von einem persönlichen, innigen Verhältnis zur christlich-katholischen Lehre.“*<sup>605</sup>

---

<sup>601</sup> Ebenda, S. 95f.

<sup>602</sup> Trottmann, 1986, S. 10.

<sup>603</sup> Hanfstängl, 1939, S. 9.

<sup>604</sup> Liedke, 1986, S. 98.

<sup>605</sup> Hanfstängl, 1939, S. 8.

### 7.5.1. Auszug der Besoldung

1726, Briefwechsel mit dem Brevnover Superior bezüglich einer Saalausmalung (Abb. 82a und Abb. 82b): Asam sieht sich außerstande, diese für 1.000 fl. Auszuführen, und möchte weitere Räume ausmalen, damit sich für ihn die Anreise mehr lohnt. Sein Bruder Egid Quirin übernahm dann Stukkaturen und 1728 wurde vermerkt, dass 11 fl. 54 Kreuzer Kostgeld für Asam, seine Frau und seinen Gesellen bezahlt wurden.<sup>606</sup>

um 1728, Schloss Sünching, Altargemälde (wahrscheinlich kleines Auszugsbild), Honorar ursprünglich 200 fl., bezahlt wurden 160 fl.<sup>607</sup>

1733, Kontrakt über die Ausmalung der Klosterkirche in Wahlstatt (Abb. 83, Abb. 84 und Abb. 85), die mittlere große Kuppel, die Kuppel vor dem Presbyterium, jene über der Orgelempore, stuckumrahmte Felder im Chor und über den vier Seitenaltären, 3.000 fl.<sup>608</sup>

1735, Sankt Niklas, Deckenmalerei, Asam forderte 6.000 fl.<sup>609</sup>

#### Ankäufe und Besitztümer:

1720 wurde er Alleineigentümer des Hauses seiner verwitweten Mutter, Schwabinger Gasse 39.<sup>610</sup>

1724 erwarb Asam einen Landsitz in Thalkirchen bei München.<sup>611</sup>

1729, Haus in der Sendlinger Straße Nr. 61, 8.000 fl.<sup>612</sup>

1733, Haus in der Sendlinger Straße, Nr. 63, 5.300 fl.<sup>613</sup>

---

<sup>606</sup> Valimková, 1986, S. 77f.

<sup>607</sup> Renner, 1986, S. 83.

<sup>608</sup> Valimková, 1986, S. 79.

<sup>609</sup> Ebenda.

<sup>610</sup> Liedke, 1986, S. 95.

<sup>611</sup> Ebenda, S. 96.

<sup>612</sup> Ebenda, S. 98.

<sup>613</sup> Ebenda.

## 7.6. DANIEL GRAN

Daniel Gran wurde am 22. Mai 1694 in der Wiener Stephanskirche getauft, unter den führenden Barockmalern Österreichs ist er der einzige, der in Wien geboren wurde. Seine Eltern kamen aus der Steiermark, sein Vater Martin „Kram“ war „Herrenkoch“ und später „Hoff- und Mundtkoch“ Kaiser Leopolds I. Seine Mutter war eine gebürtige Maria Thedler (auch Derler oder Dörler). Durch den Beruf und die Stellung seines Vaters hat Gran wahrscheinlich schon früh Kontakt zu den höfischen Kreisen gehabt, er war mit deren Lebensstil und Umgangsart als Künstler gut vertraut. Der Vater verstarb bereits 1707 an Wassersucht und bald darauf dürfte auch die Mutter gestorben sein.<sup>614</sup>

Nach dem Tod der Eltern hat sich angeblich der Augustinermönch Abraham a Sancta Clara, ein Verwandter, um den Jungen gekümmert, dieser verstarb aber selbst 1709. Gran kam zu Adam Pankraz Ferg<sup>615</sup>, dem Professor der Zeichen- und Malkunst in der Stiftung für verwaiste Knaben. Mit Ferg hat Gran anscheinend wenig harmoniert, er wurde verabschiedet und ging zu Johann Georg Werle<sup>616</sup>, einem angesehenen Architektur- und Historienmaler, der unter anderem in Dienste des Fürsten Schwarzenberg stand und den Titel eines Hofmalers führte.

Entscheidend für Gran war die Begegnung mit dem Hause Schwarzenberg: 1719 versprach Fürst Adam Franz von Schwarzenberg dem jungen Maler ein Darlehen von 900 Gulden<sup>617</sup>, damit er nach Italien reisen und sich dort weiterbilden konnte. Nach seiner Rückkehr sollte er es abarbeiten oder bar zurückbezahlen.<sup>618</sup>

Im Frühjahr 1719 reiste Gran nach Venedig, wo er bei Sebastiano Ricci<sup>619</sup> studierte. Im Anschluss reiste er weiter nach Neapel zu Francesco Solimena<sup>620</sup>, dem er seine stärksten Impulse verdankte. Zwischen 1720 und

---

<sup>614</sup> Knab, 1977, S. 13.

<sup>615</sup> Adam Pankraz Ferg, 1651 geboren, 1729 gestorben. Ebenda, S. 14.

<sup>616</sup> Johann Georg Werle, geboren 1668, 1727 gestorben. Ebenda.

<sup>617</sup> Laut Thieme/Becker, Bd. XIV, S. 498, versprach der Fürst 600 Gulden Darlehen.

<sup>618</sup> Knab, 1977, S. 14.

<sup>619</sup> Sebastiano Ricci, 1659 in Belluno geboren, am 15. 5. 1734 in Venedig gestorben. Thieme/Becker, Bd. XXVIII, S. 252.

<sup>620</sup> Francesco Solimena, am 4. 10. 1657 in Canale di Serino (Pro. Neapel) geboren, am 5. 4. 1747 in Barra gestorben. Thieme/Becker, Bd. XXXI, S. 243.

1723 kehrte er nach Wien zurück und begann seine Tätigkeit beim Fürsten, in dessen Diensten er bis 1735 bleiben sollte.<sup>621</sup>

Im Juni 1723 heiratete er die Tochter seines Wiener Lehrers, Anna Maria Barbara Werle. 1724 wohnte Gran mit seiner Frau im „*Kaiserlichen Jagdstall vorm Burghor*“, den späteren Hofstallungen, bis er 1744/45 nach St. Pölten übersiedelte. Zusätzlich hatte er bis 1735 im Gartenpalais Schwarzenberg ein Quartier. Mit seiner Frau bekam er fünf Kinder, von denen aber nur zwei Töchter die Eltern überlebten.<sup>622</sup>

Sein erstes Hauptwerk waren die Fresken im Kuppelsaal des Gartenpalais Schwarzenberg, die er in den Jahren 1723/24 vollendete. Er bekam dafür 2.250-2.500 fl., das Darlehen für seine Italienreise einberechnet. Fossati<sup>623</sup>, den Gran auf seiner Italienreise kennengelernt hatte, stand ihm als vielseitiger Gehilfe zur Seite. Diese Fresken begründeten Grans Ruhm in seiner Geburtsstadt Wien.<sup>624</sup>

Seine Tätigkeit in der Zeit bis 1735 war sehr vielseitig, da der Fürst Schwarzenberg ihn sowohl als künstlerischen Berater als auch als Mitarbeiter im weitesten Sinn verwendete. Unter anderem befasste er sich mit Entwürfen für Garten- und Raumplastik. 1728 wurde er zum Garteninspektor ernannt, was er ebenfalls bis 1735 blieb.

In den Jahren 1726-1730 schuf er den Freskenzyklus in der von Johann Bernhard Fischer von Erlach entworfenen Hofbibliothek, was seinem Namen dauerhaftes Ansehen verlieh. Diese Fresken brachten ihm den Titel des kaiserlichen Kammermalers und vermutlich auch die Erhebung in den Adelsstand, denn seit 1732 unterzeichnete der Künstler meist mit „Daniele Gran“ und nach 1735 mit „Daniel(e) de Gran della Torre“ oder „De Gran della Torre“.<sup>625</sup>

1732 starb sein erster großer Mäzen, der Fürst Schwarzenberg, an den Folgen eines Jagdunfalles. Nach Vollendung der Hofbibliotheksfresken und nach dem Tod des Fürsten sind kaum Aufträge an Gran ergangen. 1734/35

---

<sup>621</sup> Gutkas, 1959, S. 6.

<sup>622</sup> Knab, 1977, S. 14ff.

<sup>623</sup> Davide Antonio Fossati, 1708 am Lago di Lugano geboren, laut Füeßli lebte er 1779 in Venedig. Thieme/Becker, Bd. XII, S. 238.

<sup>624</sup> Das Kuppelfresko wurde 1945 durch Fliegerbomben bis auf wenige Reste zerstört. Ebenda, S. 17.

<sup>625</sup> Ebenda, S. 18f.

malten er und Fanti<sup>626</sup> in Brünn. Nach seiner Rückkehr schied er aus den Diensten des Hauses Schwarzenberg. Der Brünner Auftrag hatte das Selbstbewusstsein des Malers gestärkt und so fiel ihm der Abschied wohl nicht allzu schwer. Es wurde ihm gestattet, sich seine zwei Pferde und den Wagen mitzunehmen, was ihm half, seinen Rang und Stand zur Schau zu tragen.<sup>627</sup>

In den Folgejahren malte er einige größere Altarbilder für Wiener Kirchen, malte die Fresken der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagsberg und entwarf die Deckengemälde für den Dom in St. Pölten. 1744 erhielt er vom Kaiserhaus die Aufträge zu den Deckenfresken in den Schlosskapellen von Schönbrunn und Hetzendorf.<sup>628</sup>

1746/47 erweiterte sich Grans Schaffensumfang, denn er wurde als künstlerischer Berater hinzugezogen, entwarf und besprach ikonologische Programme, auch für Gemälde, die er selbst nicht ausführte, wie in St. Florian. Er arbeitete für Kirchen und Klöster in Niederösterreich, Wien und Mähren.<sup>629</sup>

Im Jänner 1751 starb in Wien Jacob van Schuppen, der Neubegründer und langjährige Direktor der Akademie. Unter dem Protector Graf Losy von Losymthal wurde vorübergehend, bis zur Berufung Meytens' im Jahre 1759, eine Rektoratsverfassung eingeführt. Alle drei Jahre sollte ein neuer Rektor gewählt werden. Als erstem wurde Daniel Gran die Würde angetragen, welcher für das Vertrauen dankte, aber geringschätzig ablehnte. Er hatte viel bedeutendere und einträglichere Aufträge, wie das Kuppelfresko in Klosterneuburg, dass er sich als Rektor mit einer jährlichen Besoldung von 100fl. zu gering eingestuft fühlte.<sup>630</sup>

1752 schuf Gran sein letztes großes Altargemälde für den Hochaltar des Domes in Klagenfurt, im Jahr darauf wollte er sein letztes Fresko am Sonntagsberg vollenden, kam aber erst 1754 dazu, weil er krank wurde. Im selben Jahr verstarb seine Frau. 1756, ein Jahr vor seinem Tod, malte er sein letztes bekanntes Fresko in der Kuppel der ehemaligen Kapuzinerkirche

---

<sup>626</sup> Gaetano Fanti, 1687 in Bologna geboren, am 27. 9. 1759 in Wien gestorben. Thieme/Becker, Bd. XI, S. 255.

<sup>627</sup> Knab, 1977, S. 19ff.

<sup>628</sup> Ebenda, S. 21ff.

<sup>629</sup> Ebenda, S. 25.

<sup>630</sup> Ebenda, S. 31ff.



von Und, zwischen Stein und Krems an der Donau. Er wurde am 16. 4. 1757 beerdigt. Seine Tochter meldete der niederösterreichischen Regierung, dass der Verstorbene wegen seiner Krankheiten und den daraus entgangenen Verdiensteinnahmen kein Geld, sondern im Gegenteil Schulden hinterlassen hat und nur Sachgegenstände in eine Inventarliste aufgenommen werden können.<sup>631</sup>

### 7.6.1. Auszug der Besoldung

1723, Palais Schwarzenberg: Gartenarbeit, 200 fl., und Malerarbeit im Garten, auch 200 fl.<sup>632</sup>

1724, Fresken im Kuppelsaal des Palais Schwarzenberg (Abb. 86): 2.250-2.500 fl., das Darlehen seiner Italienreise miteinberechnet.<sup>633</sup>

1725, auf Kupfer gemalte zwei Paar Blumenstücke, 150 fl.<sup>634</sup>

1726-30, Fresken im Prunksaal der Hofbibliothek (Abb. 87a und Abb. 87b), Gesamthonorar von Kaiser Karl VI., 17.000 fl.<sup>635</sup>

1726, Palais Schwarzenberg: Fresken der Galerie, 2.500 fl.<sup>636</sup>

1726, zwei Blumenstücke und ein „Basrelief“, eine Art Grisaille, 103 fl.<sup>637</sup>

1728, Palais Schwarzenberg: Wandleuchter, 30 fl.<sup>638</sup>

1729, verschiedene Malereien, fürstl. Porträts, Altarblätter, 925 fl.<sup>639</sup>

1730, Hochaltarbild „Heimsuchung Mariae“, 300 fl.<sup>640</sup>

1731, Malereien für die Herrschaft Winttersberg, 290 fl.<sup>641</sup>

1735, Brunn: Graf Kaunitz, Landhausfresken (Abb. 88 und Abb. 89), 3.500 fl.<sup>642</sup>

---

<sup>631</sup> Ebenda, S. 33ff.

<sup>632</sup> Ebenda, S. 245.

<sup>633</sup> Ebenda, S. 17 und S. 245.

<sup>634</sup> Ebenda, S. 245.

<sup>635</sup> Hubala, 1981, S. 86.

<sup>636</sup> Knab, 1977, S. 246.

<sup>637</sup> Ebenda.

<sup>638</sup> Ebenda, S. 247.

<sup>639</sup> Ebenda, S. 248.

<sup>640</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>641</sup> Ebenda, S. 249.

<sup>642</sup> Ebenda, S. 20 und S. 251.

1736, Fresken Wallfahrtskirche Sonntagsberg (Abb. 90 und Abb. 91): 3 Jahre hindurch je 1.500 fl., Gesamtsumme 4.500 fl.<sup>643</sup>

1739, Stift Hradschin: Rondell (im Prälatenzimmer), Verklärung Christi (Abb. 92), 850 fl.<sup>644</sup>

1743, Fresken in einer Kirche, 1.000 fl. (seinem Aufleger, Farbenreiber und Tagwerker wurden 172 fl. bezahlt)<sup>645</sup>

1744, Sonntagsberg: 1.000 fl.<sup>646</sup>

1746, Hochaltarbild (Abb. 93) der Stiftskirche von Herzogenburg: „Santa Conversatione“ (Madonna mit dem Christkinde und den Heiligen Georg und Stephanus), Gesamtsumme 1.200 fl., bezahlt 1753.<sup>647</sup>

1746, Stift St. Pölten: Altarblatt hl. Augustinus, 200 fl.<sup>648</sup>

1746, Stift St. Pölten: Altarblatt hl. Hippolytus, 200 fl.<sup>649</sup>

1746, Stift St. Pölten: Fresken in der Kuppel vom Hll. Augustinus und Hippolytus, 200 fl.<sup>650</sup>

1747, Stift St. Pölten: Fresken bei den Altären des Hll. Augustinus und Hippolytus, 400 fl.<sup>651</sup>

1747, Stift Hradisch: Bilder der sieben Sakramente und vier Evangelien, 1.000fl.; zwei andere große Bilder, 200 fl.<sup>652</sup>

1748, Jesuitenkirche Telsch: Hochaltarblatt (Maria Himmelfahrt), 200 fl.<sup>653</sup>

1748, Herzogenburg: Freskenfeld, 400 fl.<sup>654</sup>

1749, Herzogenburg: Fresken im Presbyterium, 400 fl.<sup>655</sup>

1751, Kuppelfresko in Klosterneuburg (Abb. 94): 2.000 fl. und 100 Dukaten.<sup>656</sup>

1753, Herzogenburg: Hochaltarblatt, 600 fl.<sup>657</sup>

---

<sup>643</sup> Ebenda, S. 251.

<sup>644</sup> Ebenda, S. 253.

<sup>645</sup> Ebenda, S. 254.

<sup>646</sup> Ebenda.

<sup>647</sup> Ebenda, S. 26 und S. 257.

<sup>648</sup> Ebenda, S. 256.

<sup>649</sup> Ebenda.

<sup>650</sup> Ebenda.

<sup>651</sup> Ebenda.

<sup>652</sup> Ebenda, S. 260.

<sup>653</sup> Ebenda, S. 261.

<sup>654</sup> Ebenda, S. 263.

<sup>655</sup> Ebenda.

<sup>656</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>657</sup> Ebenda, S. 269.

## 7.7. BESOLDUNG DER MALER UND FRESKENMALER IM VERGLEICH

Der große Bauboom des Barocks dauerte etwa bis Mitte des 18. Jahrhunderts, wo, wie bereits erwähnt, nicht nur Architekten und Bildhauer gefragt waren, sondern auch die Maler und/oder Freskenmaler. Nachdem die Hülle eines Gebäudes vollendet war, musste ja auch das Innere dem Äußeren entsprechen.

Auch bei den Malern und Freskenmalern sieht man, dass die Herkunft oft schon für die weitere Entwicklung als Künstler ausschlaggebend war. Die meisten von den hier Behandelten kamen aus einer Künstlerfamilie, der Weg war quasi vorgegeben, die erste Lehrzeit wurde meist in der Werkstatt der Familie verbracht.

Maulbertschs Vater war Maler, seine erste Lehrzeit verbrachte er bei ihm, bevor er Schüler eines Hofmalers wurde und die Akademie in Wien besuchte. Er war eher im volkstümlichen Milieu verankert und arbeitete nie für große Adelsgeschlechter. Seine Auftraggeber waren die Piaristen, Prämonstratener, Orts- und Wallfahrtskirchen, Bruderschaften und reiche Bürger. Später hatte er Kontakt mit Würdenträgern und dem ungarischen Klerus und war Hofkammermaler. Für ein größeres Fresko, was zwei bis drei Monate Arbeit bedeutete, erhielt er 2.000-3.000 fl., davon musste er Spesen und Lohn für Gehilfen selbst bezahlen. Aufgrund seiner guten Auftragslage konnte er seiner Familie ein sicheres Leben bieten. 1777 kaufte er ein Haus mit fünf bis sechs Zimmern auf jeder Etage im Wert von 4.500 fl.

Der Vater vom Kremser Schmidt war Bildhauer und hatte eine Werkstatt, in der Schmidt seine ersten Erfahrungen sammelte. Er begleitete seinen Vater nach Dürnstein, wo er seinen ersten Zeichenlehrer traf. Nach seinem Aufenthalt in Venedig malte er hauptsächlich Altarbilder und hatte viele Kontakte und Aufträge von Klöstern. Er wurde Mitglied der kaiserlich-königlichen Akademie und war aufgrund vieler Bestellungen großem Druck ausgesetzt. 1755 kaufte er ein Haus in Stein an der Donau, das auf 80 fl. geschätzt wird.

Eine Ausnahme bildete Rottmayr, der seine ersten Kenntnisse von seiner Mutter - und nicht vom Vater - gewann, was damals durchaus nicht gängig

war. Er lernte auch in Venedig, kehrte nach dem Tod der Mutter zurück nach Salzburg und nutzte die vorhandenen Geschäftsbeziehungen aus, um sich als Maler zu etablieren. Später ging er mit seiner Familie nach Wien, wo ihm auch der Adelstitel verliehen wurde.

Auch aus einer Künstlerfamilie stammte Cosmas Damian Asam, seine Mutter war die Tochter eines Hofmalers und sein Vater war Freskenmaler. Dieser brachte seinen beiden Söhnen Cosmas Damian und Egid Quirin die grundlegenden Dinge bei, bevor sie in Rom lernten. Wieder zurück hatte Cosmas Damian einen großen Schaffensraum, bekam seine Aufträge überwiegend von Klöstern und Wallfahrtskirchen, vom Landadel, Landklerus und dem kurfürstlichen Hof. Ihm wurde der Titel des „Kammerdiener und Hofmaler“ des Fürstbischofs von Freising verliehen, später ernannte ihn der bayrische Hof zum Kammerdiener. Er hatte viele Aufträge und brachte es so zu Wohlstand und Anerkennung. Er erbte das Haus seiner Mutter, erwarb einen Landsitz außerhalb von Münchens und später noch zwei weitere Häuser in der Sendlingerstraße um 8.000 fl. und 5.300 fl.

Sandrart hingegen, wurde in den Wohlstand hineingeboren, er stammte einer wohlhabenden niederländischen Handelsfamilie ab und hatte von klein an Kontakt mit verschiedenen Künstlern und Lehrern. Er reiste viel, von Italien nach Holland und London, und bekam viele Aufträge vom holländischen Adel, bevor er in den Frankfurter Raum zurückkehrte. Von ihm weiß man, dass er auch selbst Kunst gesammelt und gekauft hat, so bot er bei einer Versteigerung 3.400 fl. auf Raphaels „Castiglione“, wurde aber überboten. Allein diese Tatsache zeigt, dass er wohlhabend war.

Gran bekam auf etwas unkonventionellere Weise Kontakt zu den höfischen Kreisen: Sein Vater war Hofkoch. Die Eltern verstarben früh, er kam in eine Stiftung für Waisenknaben und hatte dort seinen ersten Zeichenlehrer. Danach kam er bei einem Hofmaler in die Lehre, der im Dienste des Fürsten Schwarzenberg stand. Dieser erkannte sein Potential und wurde zu seinem Förderer und ermöglichte ihm eine Ausbildung in Italien, im Anschluss stand Gran lang im Dienste des Fürsten. Er erhielt den Titel eines kaiserlichen Kammermalers und wurde in den Adelsstand erhoben. Gran malte Altarbilder und Fresken und wurde von Kirchen und Klöstern beschäftigt.

Von Maulbertsch sind fast nur Rechnungen von Fresken vorhanden, von Gemälden vergleichsweise wenig, diese rangieren nach den vorhandenen Rechnungen zwischen 200–450 fl. Für ein größeres Fresko erhielt er, wie bereits erwähnt, zwischen 2.000–3.000 fl., musste davon aber seine Gehilfen bezahlen. Für die Vierungskuppel und den Hochaltar in Vác (Abb. 43) erhielt er 4.000 fl., für die Ausmalung des Marienschiffes in der Kathedrale von Győr 1.000 fl. (Abb. 44), der Innsbrucker Riesensaal (Abb. 45 und Abb. 46) brachte ihm 8.000 fl. In der Kirche von Pápa malte er die Decke des Schiffes, das Oratorium, die Sakristei und die Kapelle (Abb. 47) um 8.500 fl. Aus. Für die Ausmalungen der Lyzeumskapelle in Eger (Abb. 50), der Lyzeumskapelle in Kalocsa (Abb. 49) und des Bibliotheksaals in Strahov erhielt er zwischen 3.000 fl. und 3.500 fl.

Rottmayr hat, ebenso wie Maulbertsch, Gemälde und Fresken gemalt. Für Altarbilder hat er, nach den vorhandenen Aufzeichnungen, zwischen 300 fl. und 1.000 fl. bekommen. Das Hochaltarblatt von Michelbeuern (Abb. 69) malte er für 300 fl., für das Altarbild des hl. Romedius (Abb. 70) bekam er 350 fl. und für das Altarbild des hl. Augustinus in St. Florian (Abb. 78) 1.000 fl. Die Malereien im Gartenpalast Roßau der Familie Liechtenstein (Abb. 74a und 74b) kosteten 7.500 fl, die in der Salzburger Residenz (Abb. 75) 5.560 fl. und die Kuppelfresken der Karlskirche in Wien (Abb. 81) 7.000 fl. Vom Stift Melk (Abb. 77) erhielt er für Gewölbefresken 10.000 fl.

Wie die beiden Vorgänger malte Gran Fresken und Gemälde. Nach den hier vorhandenen Quellen erhielt er für Altarblätter und Hochaltarbilder zwischen 200 fl. und 1.200 fl., wie für das Hochaltarbild der Stiftskirche von Herzogenburg (Abb. 93). Die Kuppelfresken des Palais Schwarzenberg (Abb. 86) brachten ihm 2.250–2.500 fl. (das Darlehen für seine Italienreise mit eingerechnet), für die Fresken im Prunksaal der Hofbibliothek (Abb. 87a und 87b) wurde von Kaiser Karl VI. ein Gesamthonorar von 17.000 fl. ausgesetzt. Die Landhausfresken in Brünn (Abb. 88 und Abb. 89) brachten ihm 3.500 fl. ein, die in der Wallfahrtskirche am Sonntagsberg (Abb. 90 und Abb. 91) gesamt 4.500 fl. und das Kuppelfresko in Klosterneuburg (Abb. 94) 2.000 fl. und 100 Dukaten.

Vom Freskenmaler Asam sind nicht so viele Belege zu Vergleichszwecken vorhanden, doch er erhielt für die Ausmalung der Klosterkirche in Wahlstatt (Abb. 83, Abb. 84 und Abb. 85) 3.000 fl.

Ebenso sind von Sandrart kaum Quellen vorhanden, jedoch hat er für das Stift Lambach zwei Gemälde für den Hochaltar (Abb. 52 und Abb. 53) um 1.200 fl. gemalt.

Vom Kremser Schmidt sind Belege von 36 fl. (Abb. 55) bis 600 fl. für Altarblätter bekannt. Für das Sixtusbild (Abb. 61) in Ferschnitz bekam er 200 fl., für das Altarbild der hl. Theresia (Abb. 62) in Spital am Pyhrn hingegen nur 60 fl.

## 8. EINFLÜSSE UND BESOLDUNG DER ARCHITEKTEN, BILDHAUER UND MALER IM VERGLEICH

Durch die Türkenkriege und die Türkenbelagerung waren große Schäden entstanden, die eine große Nachfrage an Architekten und Handwerkern entstehen ließ. Wie bereits erwähnt, war die Zeit um 1700 günstig, um sich als Architekt, Bildhauer oder Maler einen Namen zu machen, denn wo viel Neues gebaut wurde, galt es auch viel auszustatten. Nicht nur der Hof vergab Aufträge, auch die reichen und namhaften Adelsfamilien wollten um nichts nachstehen und beauftragten großteils dieselben Künstler wie der Hof. Große Bau- und Ausstattungsaufgaben wurden auch von den Barockklöstern vergeben, die um diese Zeit entstanden.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Rolle der bisher führenden geistlichen Orden und der herrschenden Adelsfamilien als Kunstmäzene bescheidener, allerdings kamen die Piaristen und Prämonstratener mehr in den Vordergrund. Aus wirtschaftlichen Gründen erstarkte auch das Bürgertum und die Wohlhabenderen wurden auch zu Auftraggebern.

Ein weiterer für den Verlauf der Künstlerkarriere ausschlaggebender Faktor war bereits die Herkunft des Künstlers: Wurde er in eine Künstlerfamilie geboren, wie die meisten der hier behandelten Künstler, so begann seine Ausbildung meist in der Werkstatt des Vaters. In den meisten Fällen erlernte mindestens ein Sohn denselben Beruf wie der Vater und übernahm gegebenenfalls nach dem Tod des Vaters die Werkstatt oder beendete noch laufende Aufträge. Wenn der Vater bekannt war, an großen Aufträgen arbeitete und/oder mit anderen erfolgreichen Künstlern zusammenarbeitete oder in regem Kontakt stand, war dies für den weiteren Werdegang des Künstlers von großer Bedeutung. Wie heute auch spielten schon in der frühen Neuzeit Kontakte eine große Rolle. So profitierten Fischer von Erlach, Pilgram, Munggenast, Steinl, die Brüder Strudel, Messerschmidt, Maulbertsch, der Kremser Schmidt, Rottmayr und Asam von ihrer Herkunft. Sie alle hatten gemeinsam, dass ein Elternteil aktiv als Künstler bzw. Handwerker tätig war oder, wie im Fall Munggenast ein Onkel unterstützte

und förderte. Hildebrandt, Sandrart und Gran fanden auf andere Art ihren Zugang zu den Gönnern und Förderern, ebenso wie Mattielli, von dessen genauer Herkunft nur sehr wenig bekannt ist.

Prägend waren auch Auslandsreisen zu Studienzwecken, auch hier konnten einerseits wichtige Kontakte geknüpft werden, andererseits war gerade der italienische Einfluss in Österreich sehr ausschlaggebend, Fischer von Erlach beispielsweise war durch seinen Italienaufenthalt am Hof in Wien ein gefragter Mann. Was für die Architekten und Bildhauer Rom war, war für die Maler Venedig, hier befanden sich große, namhafte (Ausbildungs-) Werkstätten. Der Kremser Schmidt, Rottmayr, Gran und die Brüder Strudel waren in Venedig, einige davon sogar beim selben Lehrmeister, Johann Carl Loth.

Aus der Akademie, die durch Peter Strudel gegründet wurde, gingen auch erfolgreiche Künstler hervor. Von den hier behandelten Künstlern besuchten Messerschmidt und Maulbertsch diese und verließen sie als Bildhauer und Maler.

Es machte definitiv einen Unterschied, welche Auftraggeber, Förderer und Gönner ein Künstler hatte, denn in diesem Umfeld bewegte er sich in den meisten Fällen für den Rest seiner Schaffenszeit. Die Hofkünstler wie Fischer von Erlach, Hildebrandt, Steinl, Mattielli, die Brüder Strudel, Maulbertsch, Asam und Gran hatten neben dem Hof ihre Auftraggeber meist im adeligen Bereich bei den herrschenden, namhaften Geschlechtern. Die große Ausnahme bildet hier Maulbertsch, der nie für große Adelsgeschlechter arbeitete, sondern seine Wurzeln mehr im volkstümlichen Milieu verankert hatte und seine Auftraggeber bei den Piaristen, Prämonstratenern, Orts- und Wallfahrtskirchen, Bruderschaften und reichen Bürgern fand.

Künstler wie Munggenast, Pilgram und der Kremser Schmidt arbeiteten meistens für Klöster und Kirchen. Messerschmidt hingegen war nie ein Hofkünstler, bekam aber auch Aufträge vom Hof und vom Adel.

Von den hier behandelten Architekten sind in den verwendeten Quellen nicht so viele repräsentative Belege von Rechnungen vorhanden, meist handelt es sich um Teilbezahlungen oder Jahresbesoldungen. Da es sein kann, dass



die Künstler von mehreren, parallel laufenden Objekten Jahresbesoldungen erhielten, kann man nicht sagen, was sie genau verdient haben. Sie wurden meist separat für den Entwurf und die Ausführung und Baubetreuung bezahlt. Das Herumreisen zwischen den verschiedenen Baustellen war mühsam und zeitaufwändig. So kam es schon auch vor, dass nur der Entwurf vom Architekten angefertigt und die Bauleitung an einen Gehilfen abgegeben wurde. Architekten genossen im Barock größtes Ansehen als Universalkünstler.

Ähnlich wie bei den Architekten verhält es sich bei den Bildhauern, auch sie mussten viel reisen und wurden für Entwürfe und Ausführung extra bezahlt. Mattielli beispielsweise hatte so viele Baustellen, Entwürfe und Ausführungen gleichzeitig zu erledigen, dass seine Arbeiten darunter litten und er sich phasenweise mehr auf das Planen beschränkte und seine Arbeiten andere ausführen ließ.

Bei den Malern verhält es sich ein wenig anders, da die Bilder im Atelier angefertigt werden konnten und dann verschickt wurden. Die Freskenmaler waren aber in einer ähnlichen Situation wie die Architekten und Bildhauer und mussten reisen. Allerdings blieben sie, je nach Größe des Freskos, mehrere Wochen oder Monate an einem Ort. Gemalt wurde meist in den wärmeren Monaten von Frühling bis Herbst, im Winter wurde an Entwürfen oder Gemälden gearbeitet.

Abschließend kann man sagen, dass die Herkunft und die soziale Umgebung wohl insofern für den Künstler ausschlaggebend waren, als dass er überhaupt an die Ausbildung und an Aufträge kam. Am besten bezahlt wurden meist kaiserliche Aufträge, diese waren auch begehrt, weil hier oft Originelles, Neues und Außergewöhnliches erwünscht war. Aufträge der herrschenden Adelsfamilien waren auch hoch dotiert, da diese dem Hof ja um nichts nachstehen wollten. Klöster, Wallfahrtskirchen und der Landadel bezahlten, nach Sichtungen der hier vorhandenen Belege, ein bisschen weniger. Es hat den Anschein, dass die Freskenmaler am meisten verdient haben, wenn man sich die Beträge, wie beispielsweise 10.000 fl. für das Stift

Melk (Abb. 77), ansieht. Allerdings muss man bedenken, dass Rottmayr etwa sieben Sommer lang dort verbrachte. Der Kremser Schmidt hingegen erhielt oft für ein Altarbild nur zwischen 80 fl. und 200 fl., malte aber unzählige Bilder im Jahr. So betrachtet relativieren sich die großen Summen der Freskanten, die unter dem Strich auch auf eine Jahresbesoldung wie die Architekten oder Hofkünstler kamen.

## 9. ZUSAMMENFASSUNG

Die Thematik der Künstlerlöhne in der frühen Neuzeit umfasst viele Faktoren und ist so umfangreich zu recherchieren, dass es Ziel dieser Arbeit war, einen Einblick zu bieten.

Die historischen Gegebenheiten wie Kriege, Zerstörungen und religiöse Unruhen boten einen guten Nährboden für die Künstler dieser Zeit, da alles nach Erneuerung und Wiederaufbau strebte. Der Kaiser investierte Geld, um standesgemäße Bauten zu errichten, der Hochadel blieb davon nicht unbeeindruckt, ließ ebenfalls Prachtbauten errichten und hielt sich, wenn möglich, ähnlich wie am Hof einen Künstlerkreis um sich, auf den man bei Bedarf zurückgreifen konnte. Die großen Barockklöster Österreichs entstanden in dieser Zeit und boten Architekten, die nicht am Hof waren, die Möglichkeit, sich zu verwirklichen.

Die Bezahlung war so individuell wie die Werke selbst. Länger andauernde Aufträge wie Planungen, Arbeiten an einem Kloster oder fixe Anstellungen wie bei Hofkünstlern wurden meist mit einer Jahresbesoldung beglichen, wobei oft für einzelne Arbeiten zusätzlich bezahlt wurde. Bei Freskenmalern wurden oft auch Fixbeträge ausgemacht, von denen der Künstler dann seine Gehilfen selbst bezahlen musste. Bildhauer wurden entweder für das Gesamtwerk bezahlt, also für Material und Arbeit, oder bekamen das Material zur Verfügung gestellt.

Die Höhe der Bezahlung hing einerseits vom Bekanntheitsgrad und sozialen Umfeld des Künstlers ab, andererseits auch von dessen Verhandlungsgeschick, da oft viele Briefe zwischen Auftraggeber und Künstler hin- und hergeschickt wurden, bis man sich über die Konditionen einig war. Grundsätzlich gilt, je bessere Kontakte der Künstler hatte und je größer sein Ansehen war, umso ehrenvollere Aufträge und dementsprechende Bezahlung bekam er.



## ANHANG

### ABBILDUNGEN

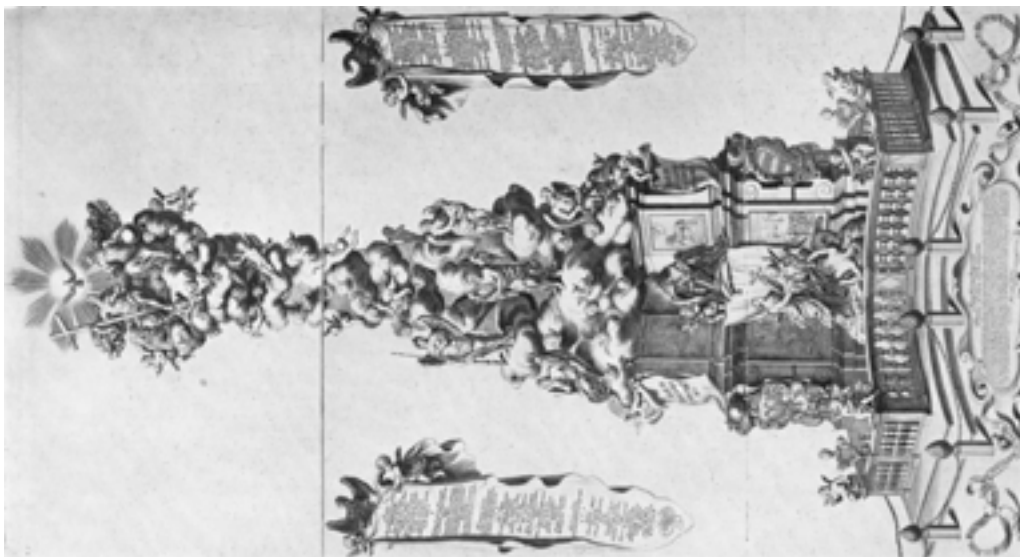


Abb. 1 Dreifaltigkeitssäule auf dem  
Graben in Wien.

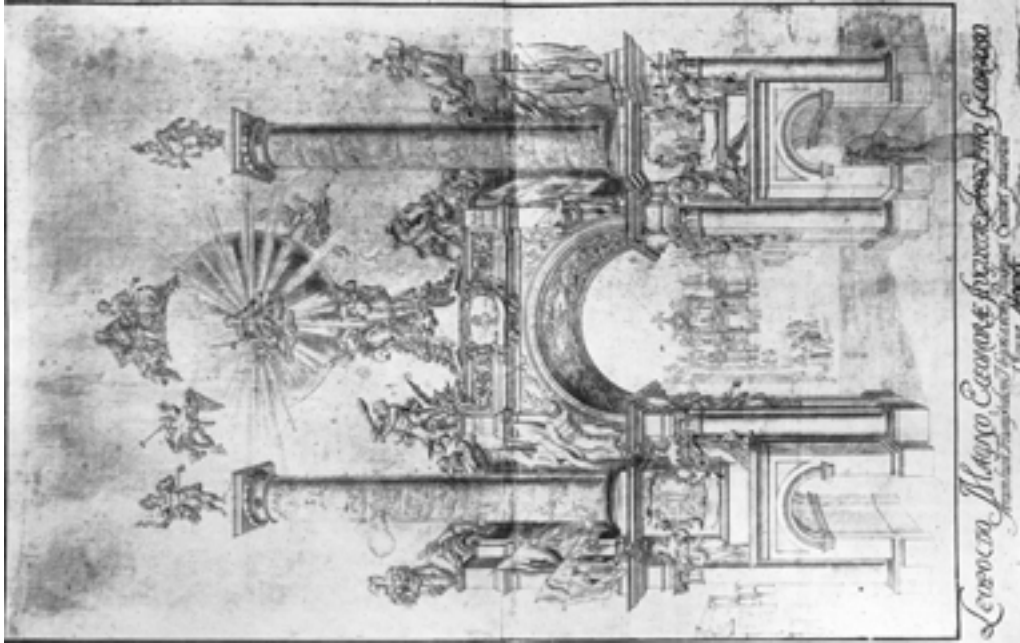


Abb. 2 Triumphbogen der fremden Niederleger  
zum Einzug Josephs I. in Wien 1690.

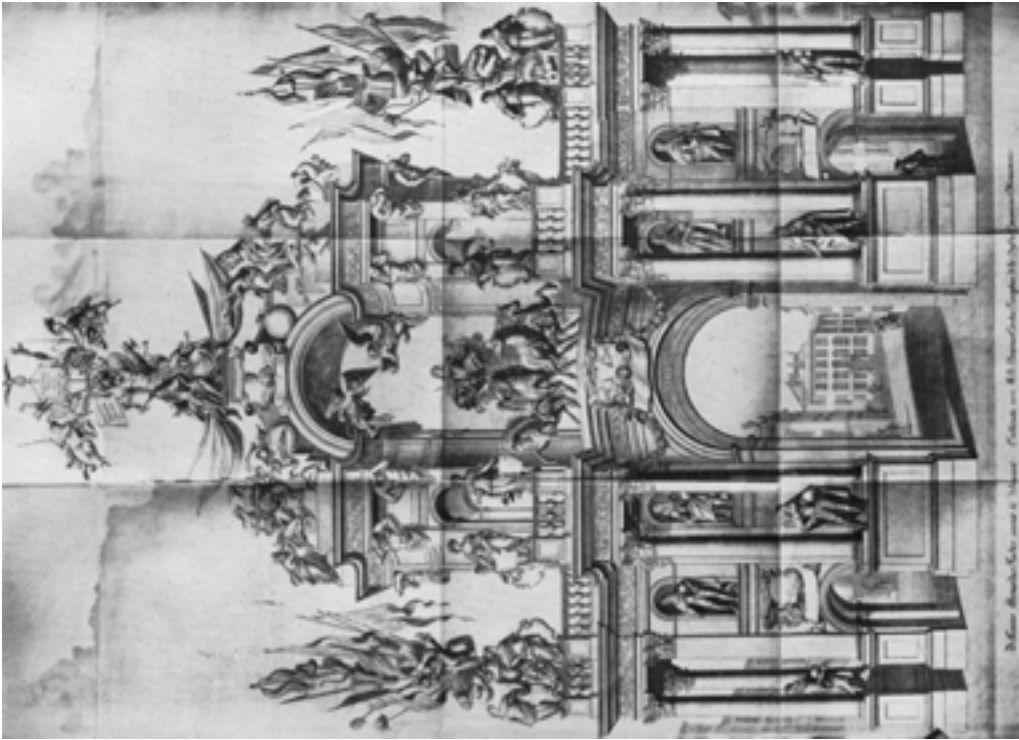


Abb. 3 Triumphbogen der Wiener Bürgerschaft zum Einzug Josephs I. in Wien 1690.



Abb. 4 Brunnen auf dem Krautmarkt in Brünn.



Abb. 5 Hochaltar der Wallfahrtskirche in Mariasäule.

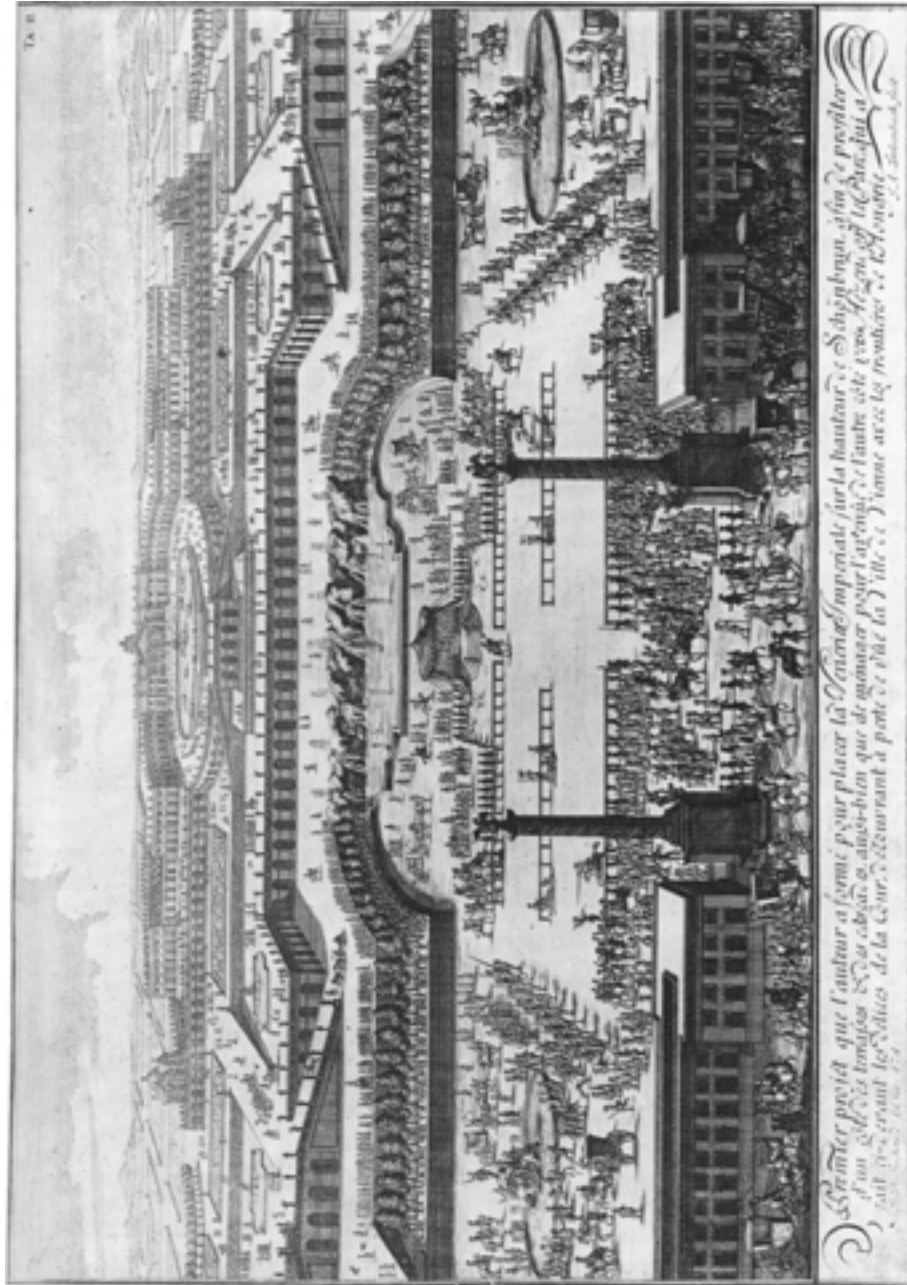


Abb. 6 Erstes Projekt für das kaiserliche Lustschloss Schönbrunn.

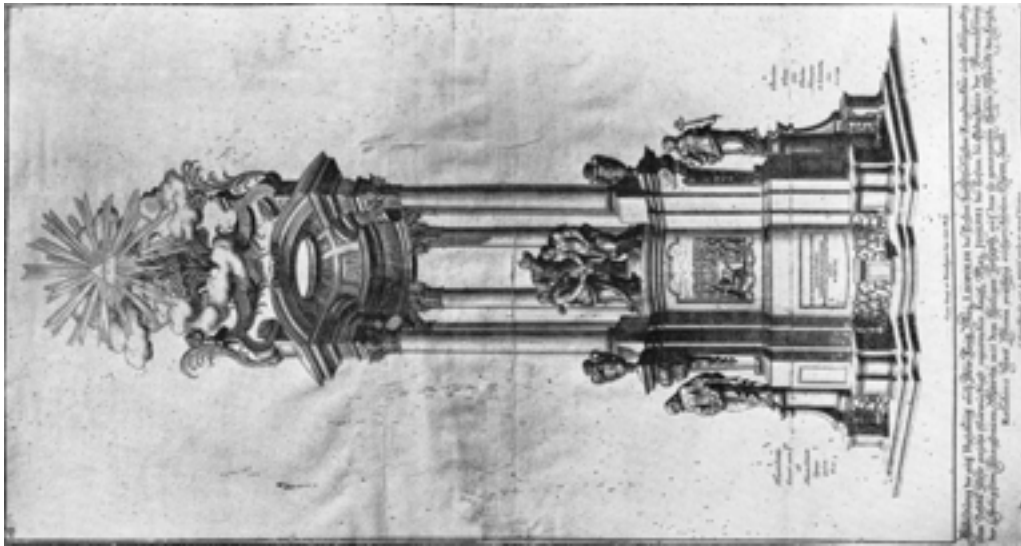


Abb. 7 Hölzerne Josephs "Säule" auf dem hohen Markt in Wien.

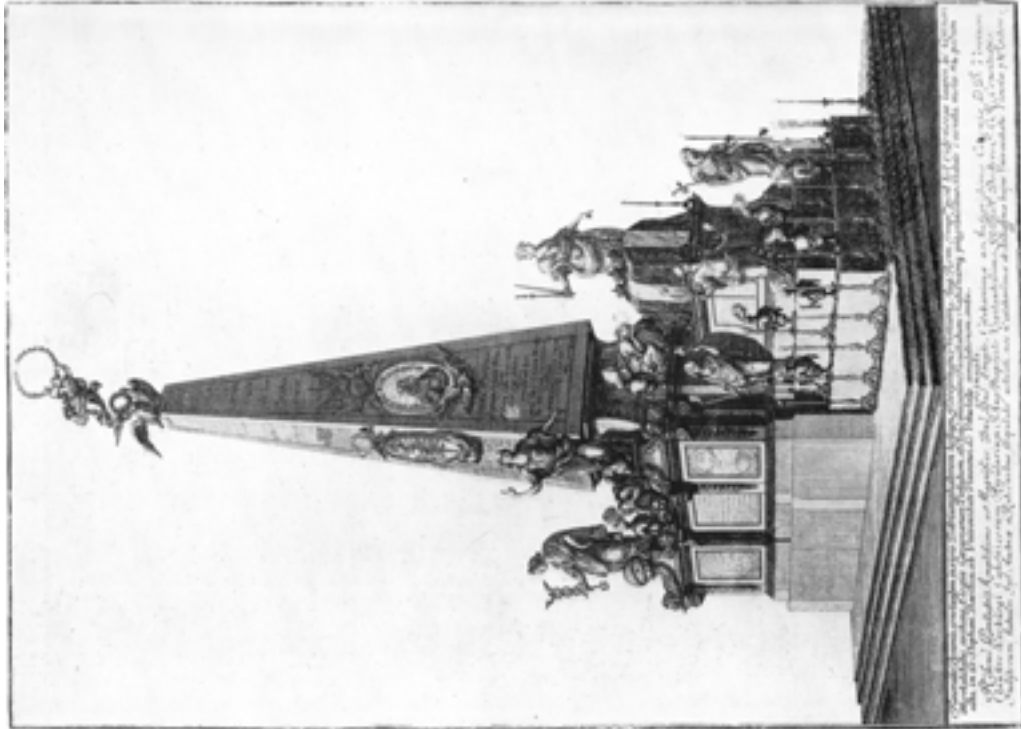


Abb. 8 Trauergerüst der Universität für Kaiser Joseph I. in der Stephanskirche in Wien.



Abb. 9 Trauergerüst für Kaiser Joseph I. in der Augustinerkirche.



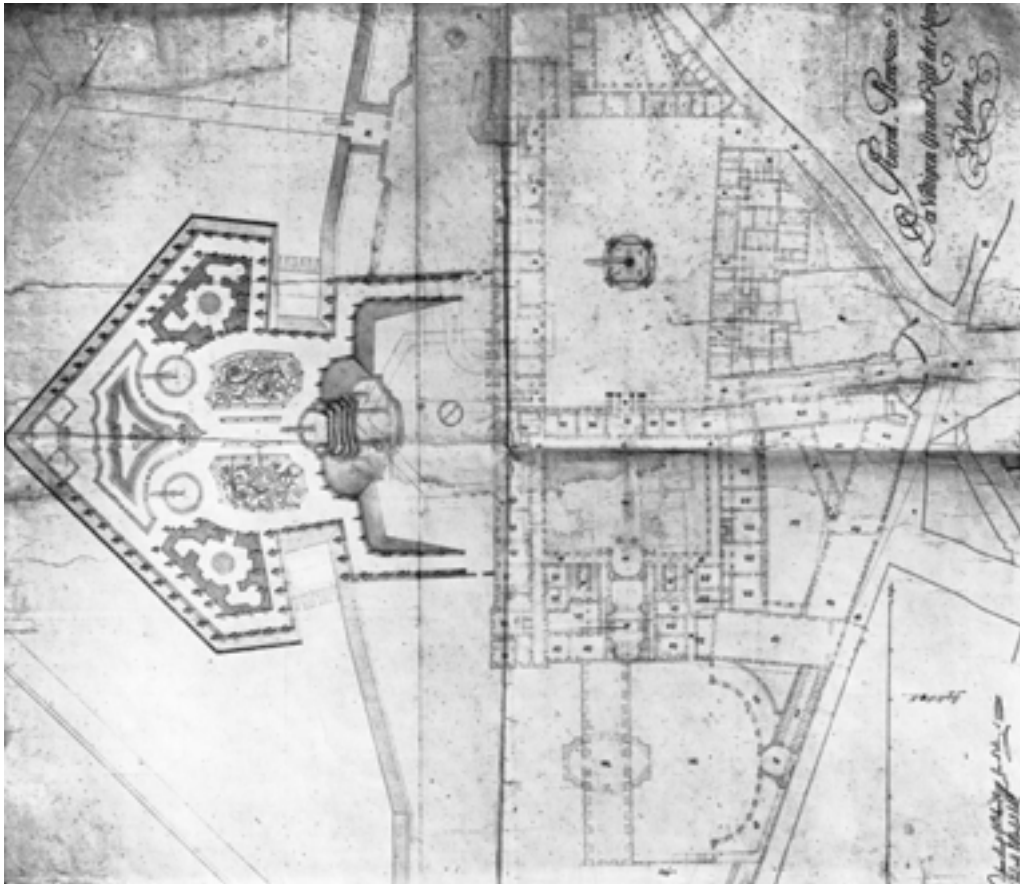


Abb. 10 Die Hofburg in Wien. Grundriss für den Umbau der Gesamtanlage.

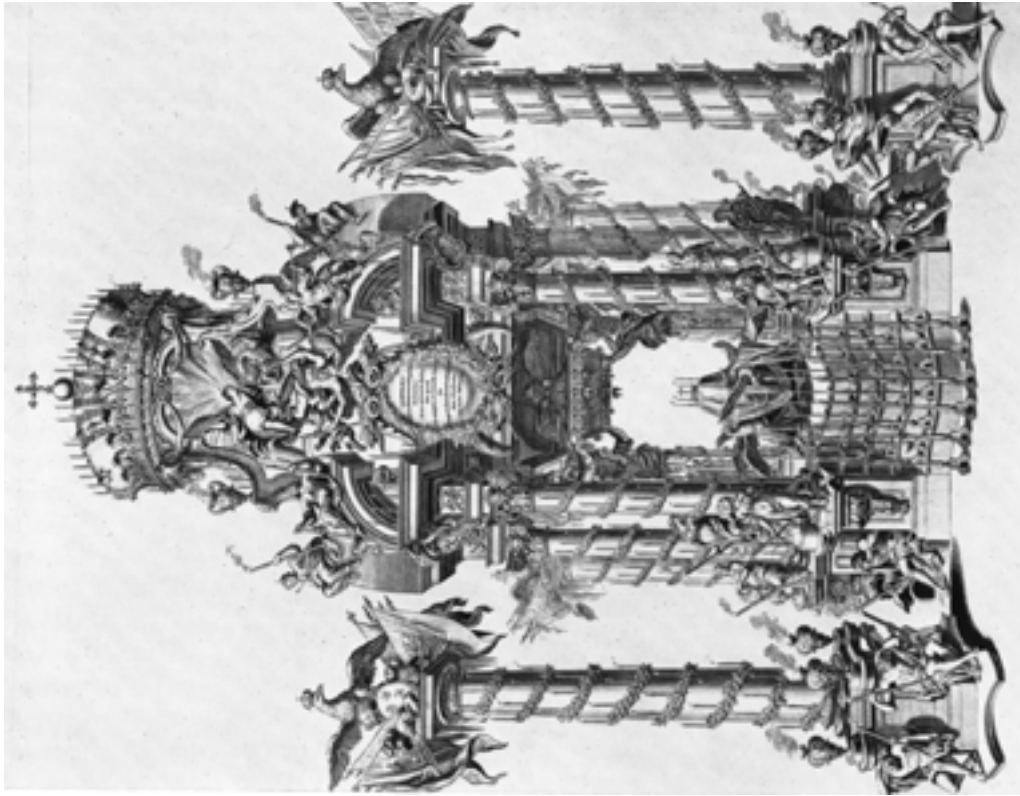


Abb. 11 Das Castrum Doloris für Kaiser Leopold I. in der Augustinerkirche in Wien.

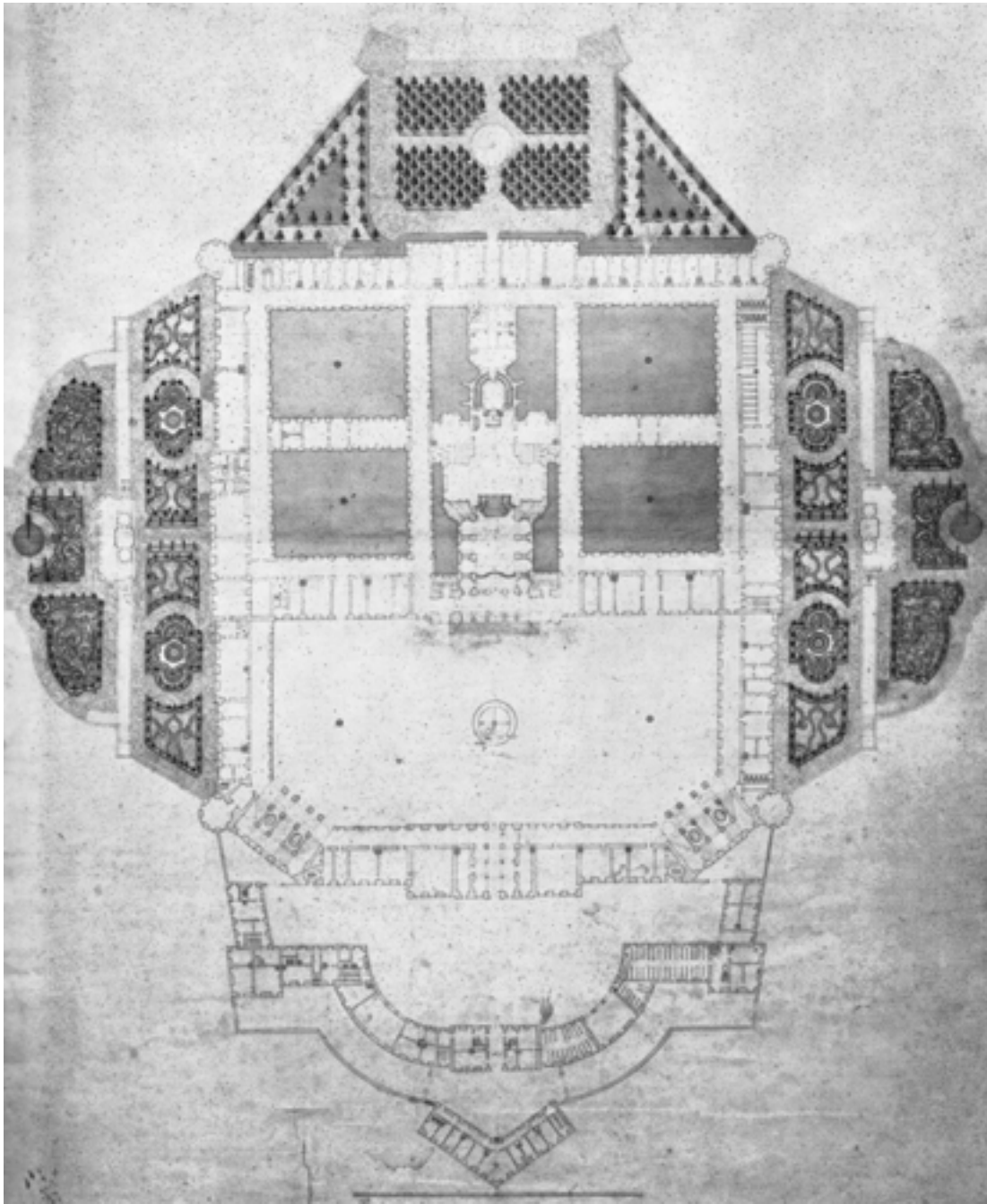


Abb. 12 Das Stift Göttweig. Grundriss der Gesamtanlage.



Abb. 13 Das Stift Göttweig. Ansicht der Gesamtanlage.



Abb. 14 Das Stift Göttweig. Fassade der Stiftskirche.



Abb. 15 Stift Altenburg. Die Kirche als Mittelpunkt des Klosterkomplexes. Das Luftbild verdeutlicht die landschaftsbezogene Anlage des Barock.



Abb. 16 Stift Altenburg. Die monumentale Ostfront, der schlossartige Ehrenhof und zuletzt der in sich geschlossene Prälatenhof.



Abb. 17 Stift Altenburg. Großer Stiftshof, Mittelrisalit.



Abb. 18 Zisterzienserkloster Zwettl. Gesamtansicht des Stiftes.

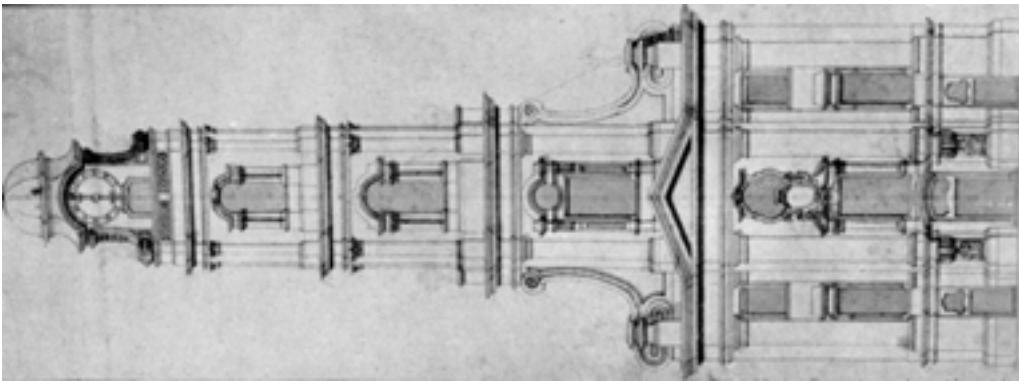


Abb. 19 Zisterzienserkloster Zwettl. Aufriss der Turmfassade, Entwurf von J. Munggenast, um 1722.

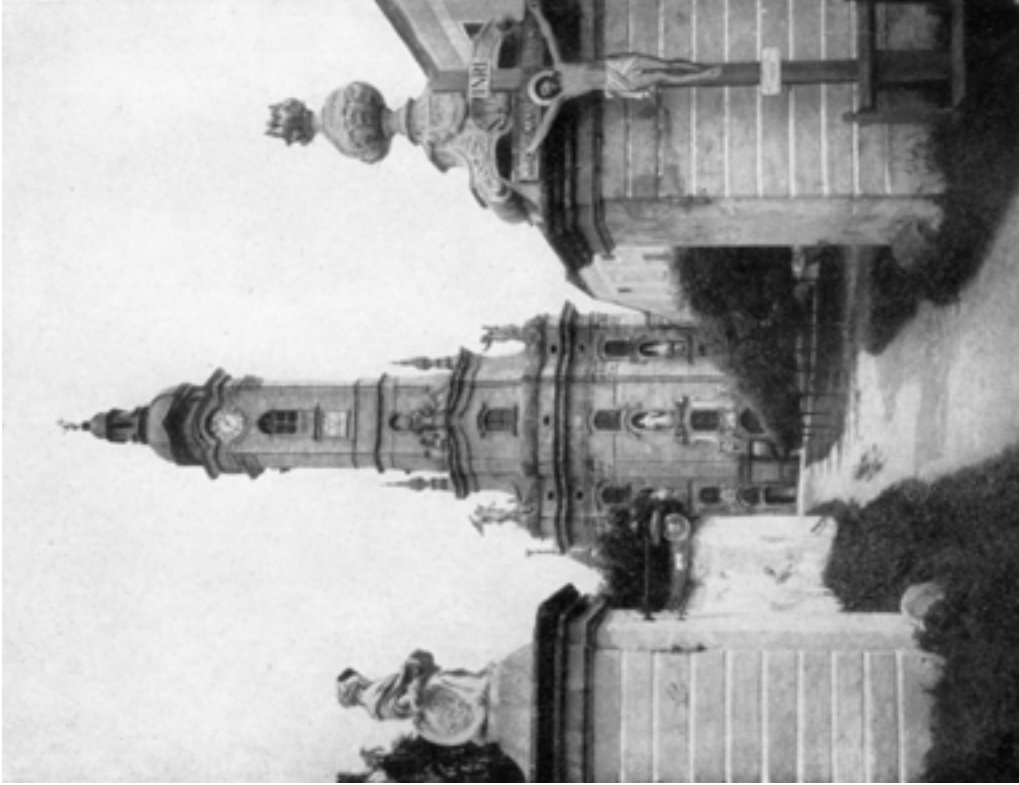


Abb. 20 Zisterzienserkloster Zwettl. Westfassade der Kirche mit dem Turm von 1722–1727.



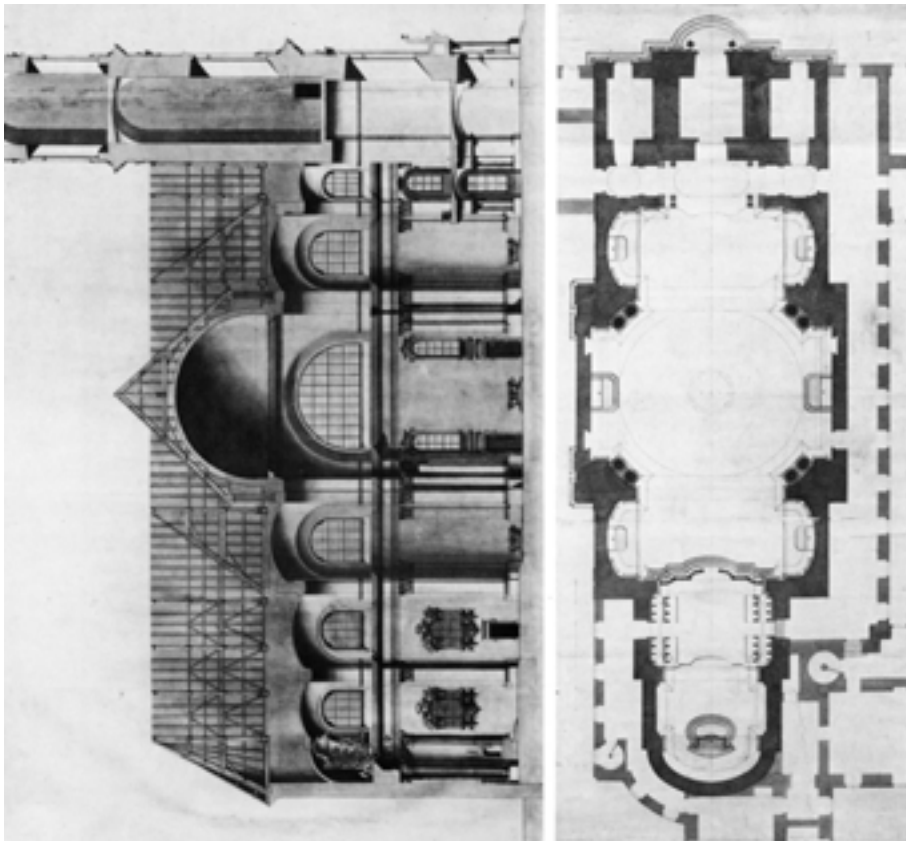


Abb. 21 Stift Herzogenburg. Längsschnitt der barocken Stiftskirche, von Franz Munggenast wahrscheinlich 1746 gezeichnet.



Abb. 22 Stift Herzogenburg. Barocke Anlage des Stiftes mit Meierhof, gebaut von 1714–1785.



Abb. 23 Vác. Kathedrale. Südliche Seitenfassade.

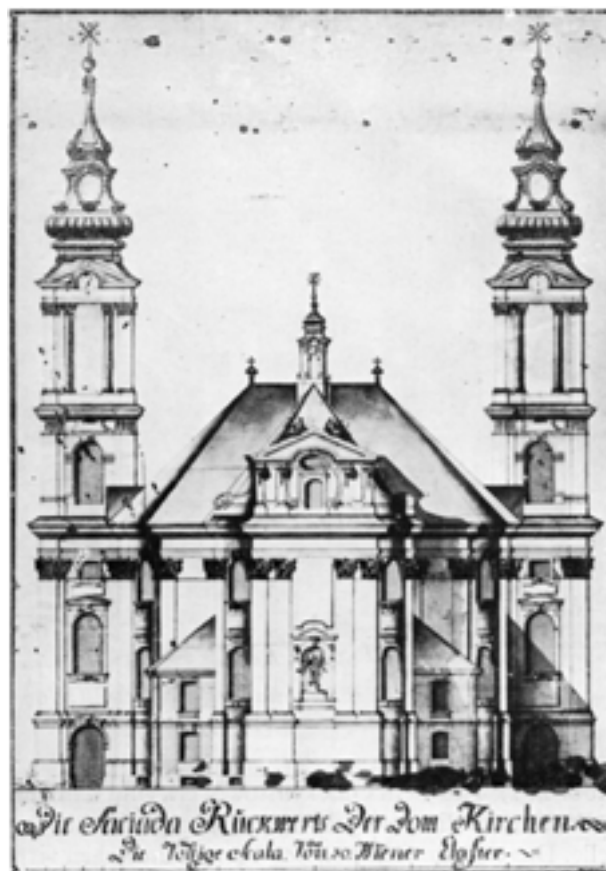


Abb. 24 Vác. Kathedrale. Hintere Fassade.





Abb. 25 Pfarrkirche in Laxenburg. Seitenansicht.

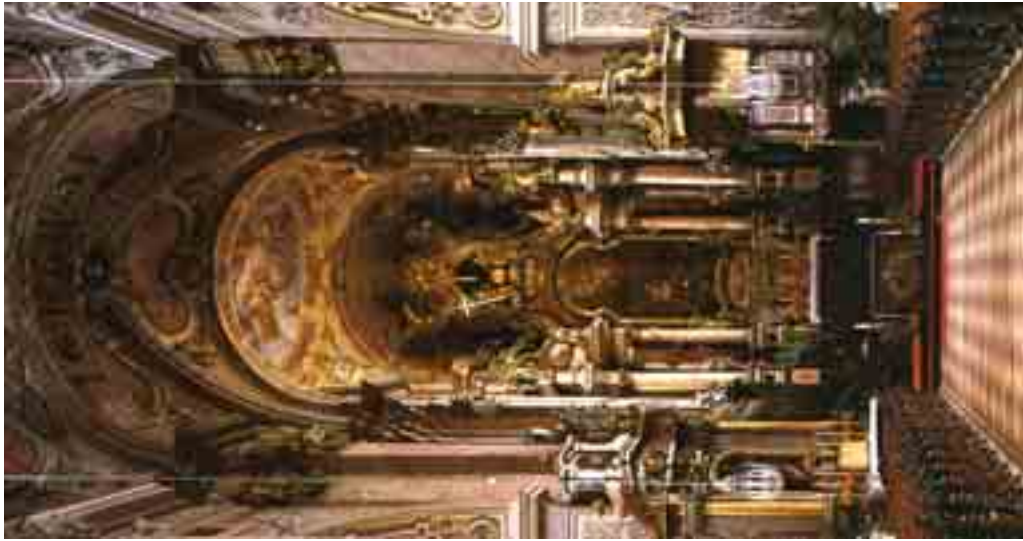


Abb. 26 Stift Klosterneuburg. Stiftskirche, Blick zum Hochaltar, errichtet 1723–1730.



Abb. 27 Ornamente in den Fensterlaibungen des  
Kuppeltambours der Peterskirche in Wien.



Abb. 28 Stift Melk, Klostertor, 1718. Davor Standbild des  
hl. Koloman von Lorenz Matielli und Peter Widerin.



Abb. 29 Stiftskirche Lambach.  
Hochaltar, hl. Kilian von  
Lorenzo Mattielli 1717.



Abb. 30 Dominikanerkirche in Wien.  
Dominikus-Kapelle, Johannes-  
Nepomuk-Altar.



Abb. 31 Stift Klosterneuburg. Sala terrena, Gesamtansicht.



Abb. 32 Stift Klosterneuburg. Sala terrena,  
Atlant von Lorenzo Mattielli, 1735–1739.

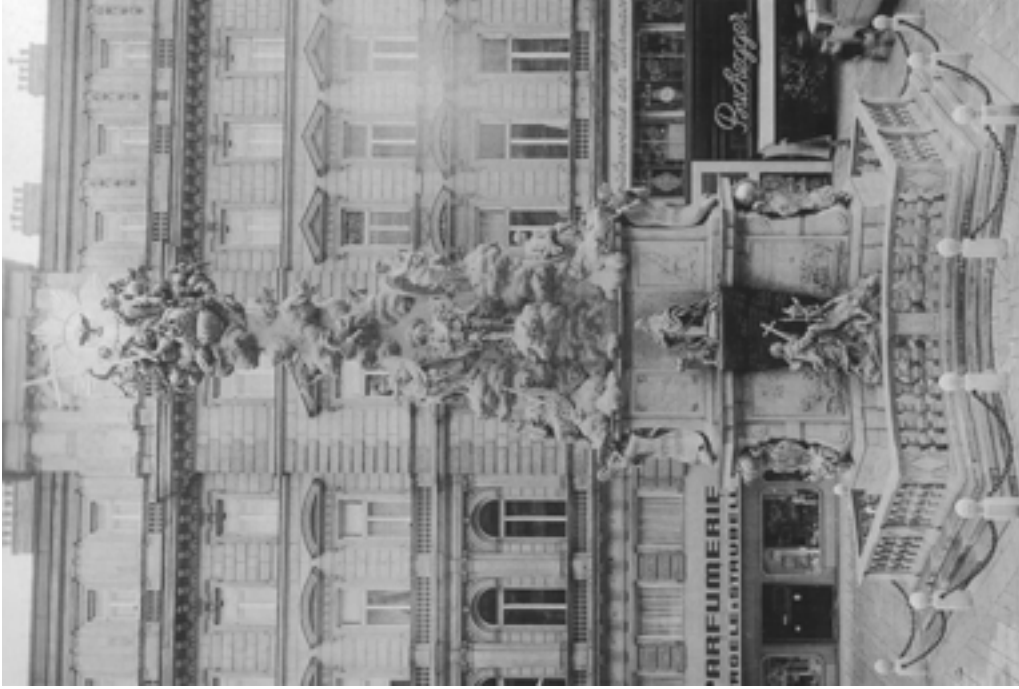


Abb. 33 Dreifaltigkeitssäule auf dem Wiener  
Graben, nach Restaurierung 1981/82.





Abb. 33a Glaube, Pest und Engel (1690/92)  
am Fuß der Dreifaltigkeitssäule.



Abb. 33b Engel mit Szepter und Krone  
über dem Kaiserbildnis.



Abb. 34 Martyrium der hl. Barbara  
(1692), Klosterneuburg.



Abb. 35 Christus am Kreuz (vor 1699), Stiftskirche St. Florian.



Abb. 36 Hl. Maria.



Abb. 37 Hl. Johannes.



Abb. 38 Elisäus-Brunnen, Löwe.



Abb. 39 Elisäus-Brunnen.



Abb. 40 Elisäus-Brunnen,  
Hauptstatue.



Abb. 41 Verklärung Mariä, 1752/53 Deckengemälde  
des Presbyteriums der Piaristenkirche Wien.





Abb. 42 Triumph Apollos, 1765 Deckengemälde des  
Prunksaals im Schloss Halbturn.



Abb. 43 Verherrlichung der hl. Dreifaltigkeit, Detail, 1770/71,  
Kuppelgemälde der Kathedrale Vác.





Abb. 44 Triumph Christi, 1772, Deckenfresko  
des Marienschiffes der Kathedrale Győr.



Abb. 45 Allegorie auf die Verbindung der Fürstenhäuser Österreich und Tirol,  
1775/76 Deckengemälde des Riesensaals der Hofburg, Innsbruck.



Abb. 46 Die Schätze Tirols, 1775/78 Deckengemälde des Riesensaals der Hofburg, Innsbruck.



Abb. 47 Predigt des hl. Stephan, 1782/83 Deckenbild im Schiff der Pfarrkirche Pápa.





Abb. 48 Verherrlichung des Bistums, 1783 Deckenfresko im Prunksaal des bischöflichen Palastes, Szombathely.



Abb. 49 Apotheose des Erzbischofs Ádám von Patasich, Detail, 1783/84, erzbischöflicher Palast, Kalocsa.



Abb. 50 Glorie der Allerheiligen, 1792/93,  
Deckenbild der Lyzeumskapelle Eger.



Abb. 51 Allegorie der Offenbarung der göttlichen Weisheit, Detail,  
1794, Deckenbild der Bibliothek des Stiftes Strahov, Praha.



Abb. 52 Himmelfahrt Mariä 1654/56.



Abb. 53 Rosenkranzbild 1656/57.



Abb. 54 Vier Jahreszeiten und Allegorie auf die Tugenden der Stadt,  
Deckenfresko, Mitarbeit Retz (NÖ), Ratssaal.





Abb. 55 Brustbilder römisch-deutscher Kaiser aus dem Haus Habsburg, Retz (NÖ), Ratssaal. 1 – Rudolf I. und Albrecht I. 2 – Albrecht II. und Friedrich III. 3 – Maximilian I. 4 – Maximilian II. und Karl V. 5 – Ferdinand II. und Rudolf II. 6 – Ferdinand III. und Matthias 7 – Ferdinand II. und Leopold I. 8 – Josef I. 9 – Karl VI. 10 – Franz I. und Maria Theresia.



Abb. 56 Benediktinerabtei  
Seitenstetten, Reuiger hl. Petrus.  
Öl auf Leinen; 120 x 186



Abb. 57 Benediktinerabtei  
Seitenstetten, hl. Paulus schreibend.  
Öl auf Leinen; 120 x 186



Abb. 58 Benediktinerabtei  
Seitenstetten, Christus wird in der  
Wüste von Engeln bedient.  
Öl auf Leinen; 175 x 252



Abb. 59 Benediktinerabtei  
Seitenstetten, Christus mit Maria und  
Martha im Hause des Lazarus.  
Öl auf Leinen; 175 x 252



Abb. 60 Benediktinerabtei  
Seitenstetten, Christus in Emmaus.  
Öl auf Leinen; 175 x 254



Abb. 61 Ferschnitz,  
Pfarrkirche, Hochaltar,  
Martyrium des hl. Sixtus.  
Öl auf Leinen; 202 x 383



Abb. 62 Windischgarsten (OÖ),  
Tod der hl. Teresa von Vaila.  
Öl auf Leinen; 108 x 205



Abb. 63 St. Peter, Benediktinerabtei,  
Maria mit Kind, ihr zu Füßen die  
Heiligen Petrus, Paulus und  
Benedikt (um 1777).



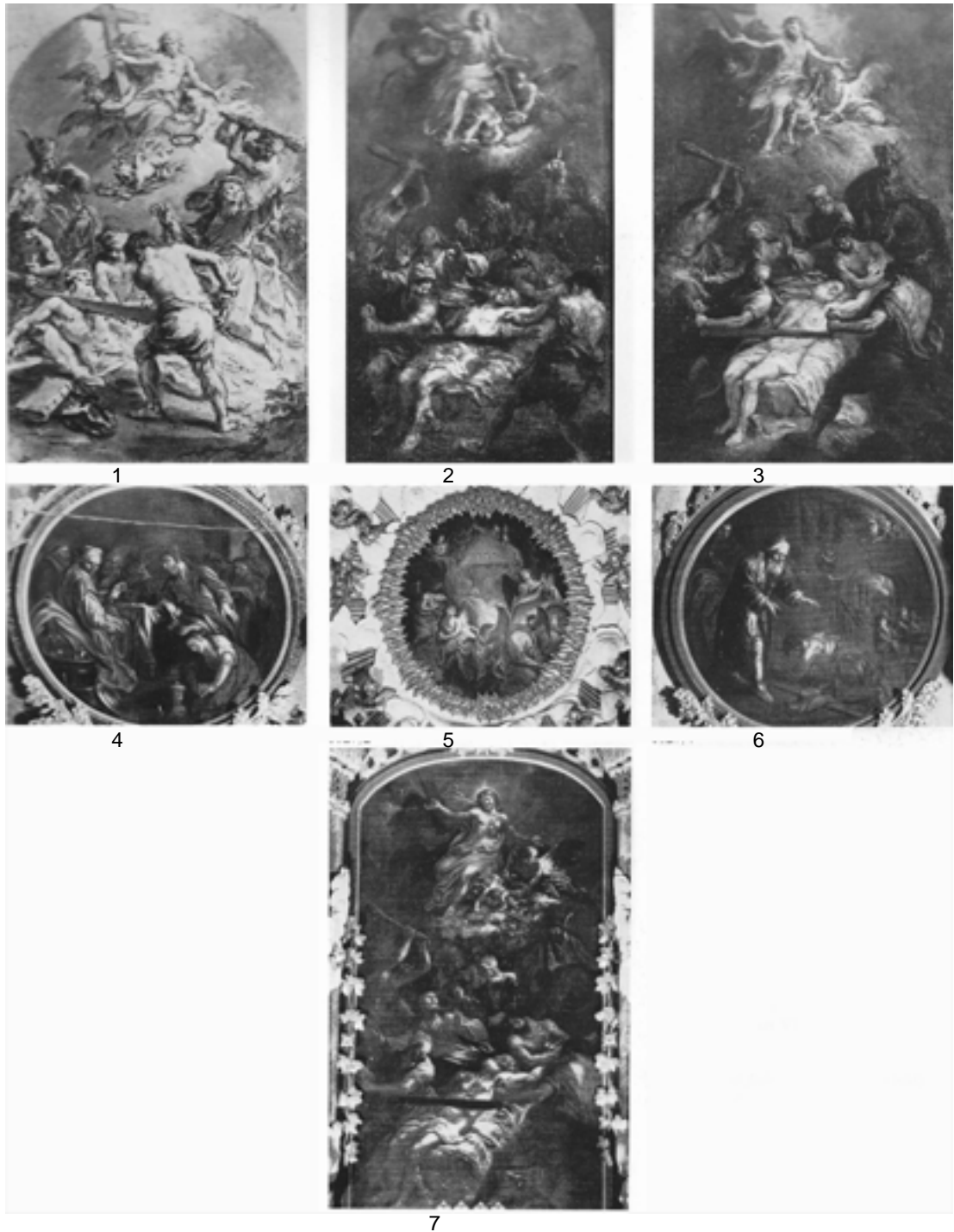


Abb. 64 Der Hochaltar in Kilb (NÖ), Pfarrkirche

- 1 – Martyrium der heiligen Apostel Simon und Judas Thaddäus – Entwurf
- 2 – Martyrium des hl. Simon und Judas Thaddäus – Erste Ölskizze für Kilb
- 3 – Martyrium des hl. Simon und Judas Thaddäus – Öl auf Leinen 68,6 x 43,3 Eigenhändige Wiederholung
- 4 – Jesus verzeiht Magdalena – Öl auf Leinen Durchmesser 140
- 5 – Huldigung der Engel (Oberbild) – Öl auf Leinen Durchmesser 150
- 6 – Rückkehr des verlorenen Sohnes – Öl auf Leinen Durchmesser 140
- 7 – Simon und Judas Thaddäus (Hauptbild) Öl auf Leinen 537 x 221



Abb. 65 Drei Wechselbilder für den Hochaltar von Mauthausen (OÖ)  
 Verkündigung Mariens – Öl auf Leinen 305 x 181  
 Geburt Christi – Öl auf Leinen 305 x 181  
 Auferstehung Christi – Öl auf Leinen 305 x 181



Abb. 66 Eggendorf, Pfarrkirche, Hochaltar  
 Himmelfahrt Mariens – Öl auf Leinen 380 x 222



Abb. 67 Salzburg, St. Peter (Refektorium)  
Speisung der Fünftausend – Öl auf Leinen 252 x 628



Abb. 68 Salzburg, Residenz, Karabiniersaal,  
Kalydonische Eberjagd (zugleich Darstellung  
des Elements Erde). Plafondfresko.



Abb. 69 Michaelbeuern, Hochaltar, Der Erzengel Michael, 1692, Auferstehung Christi, 1691.



Abb. 70 Choltitz/Böhmen, Altar der Romediuskapelle, Der hl. Romedius, 1692.



Abb. 71 Salzburg, Franziskanerkirche,  
Thun'sche Kapelle.



Abb. 72 Heiligenkreuz, Zisterzienserstift  
Die Heiligenkreuzer Assunta.





Abb. 73 Breslau, St. Matthias,  
Langhausgewölbe.



Abb. 73b Modell für Breslau,  
Verehrung des Namens  
Jesu durch die Völker der  
Welt und Heilige im Himmel.



Abb. 73a Breslau, St. Matthias, Borgiakapelle, Der hl. Franz de  
Borgia, 1704–1706.



Abb. 74a Wien-Roßau, Gartenpalais Liechtenstein, Ariadnezimmer, Mittelbild.



Abb. 74b Wien-Roßau, Gartenpalais Liechtenstein, Andromedazimmer, Deckenfresko.



Abb. 75 Salzburg, Residenz, sog. Schöne Galerie, Allegorie auf das Mäzenatentum Fürsterzbischofs Franz Anton von Harrach, 1711, Gewölbefresken, Mittelbild.



Abb. 76 Wien, Peterskirche, Kuppelfresko, 1713/14.





Abb. 77 Melk, Benediktiner-Stiftskirche, Gewölbefresken des Presbyteriums  
Ordo, Ecclesia, Imperium.



Abb. 78 Sankt Florian, Der hl. Augustinus, Seitenaltarbild.



Abb. 79 Heiligenkreuz, Stiftskirche (jetzt Bildergalerie des Stiftes), Die Heiligen Benedikt und Scholastika im Disput über die Passion.



Abb. 80 Salzburg, Kollegienkirche, Querhausaltar. Leben, Verdienst und Glorie des hl. Carl Borromäus.



Abb. 81 Wien, Karlskirche, Kuppelfresko.





Abb. 82a Brevnov (Detail), Gastmahl des Königs Stephan von Ungarn.



Abb. 82b Brevnov (Detail), Gastmahl des Königs Stephan von Ungarn.



Abb. 83 Wahlstatt, Maria und Christus.



Abb. 84 Wahlstatt, Verherrlichung des Benediktinerordens.





Abb. 85 Wahlstatt, Die hl. Hedwig findet die Gebeine des hl. Heinrich.



Abb. 86 Wien, Kuppelfresko im Palais Schwarzenberg, Allegorie des Tagesanbruches, 1723/24.



Abb. 87a Die Kuppelfresken der  
Österreichischen Nationalbibliothek.

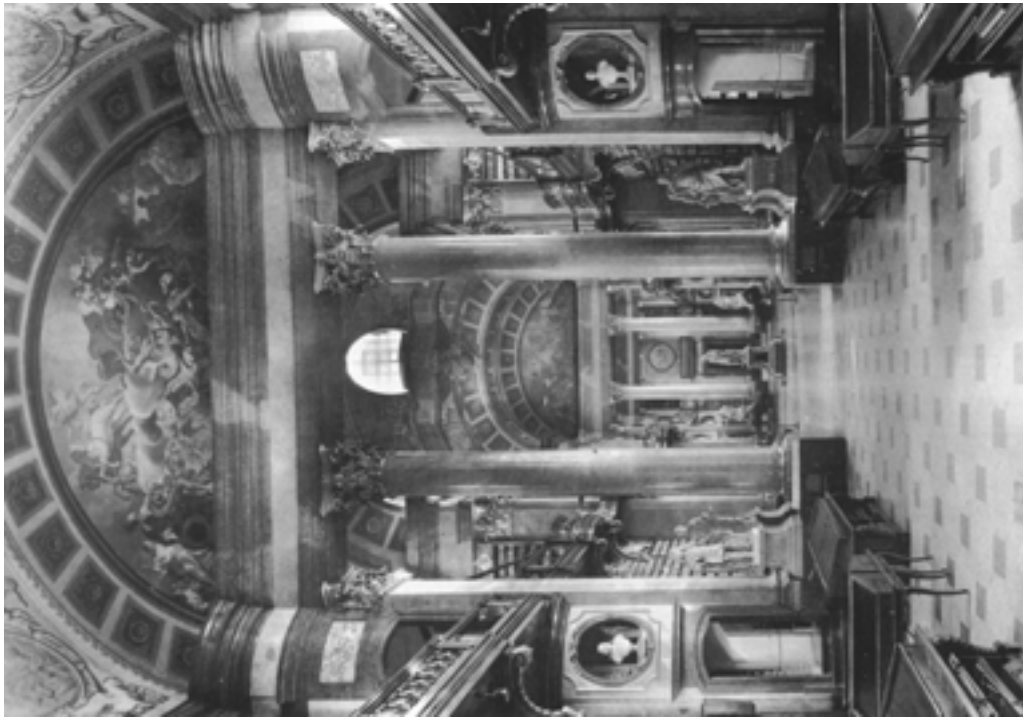


Abb. 87b Blick durch den Prunksaal der Wiener  
Nationalbibliothek mit dem Lünettenfresko der Aurora, 1726.



Abb. 88 „Mährens Reichtum und Macht“. Obere Hälfte des großen Deckenfreskos im großen Saale des Alten Landhauses zu Brünn, 1734/35.



Abb. 89 „Mährens Reichtum und Macht“. Untere Hälfte des großen Deckenfreskos im großen Saale des Alten Landhauses zu Brünn, 1734/35.





Abb. 91 Sonntagberg, Langhausfresken. Die herrschende und streitende Kirche (ecclesia militans); die vier Kirchenväter.



Abb. 90 Blick in die Kuppel und Vierung der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg.



Abb. 92 Stift Hradisch, Prälatenzimmer. Die Verklärung Christi.



Abb. 93 Hochaltarbild der Stiftskirche von Herzogenburg. Die Madonna mit den Heiligen Georg und Stephan, 1746.



Abb. 94 Kuppelfresko des Kaisersaales im Stift Klosterneuburg. Die Glorie und Majestät des Hauses Österreich.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Sedlmayr, Hans, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, ohne Seite, Abb. 12.
- Abb. 2: Sedlmayr, Hans, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, ohne Seite, Abb. 40.
- Abb. 3: Sedlmayr, Hans, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, ohne Seite, Abb. 41.
- Abb. 4: Sedlmayr, Hans, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, ohne Seite, Abb. 42.
- Abb. 5: Sedlmayr, Hans, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, ohne Seite, Abb. 82.
- Abb. 6: Sedlmayr, Hans, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, ohne Seite, Abb. 39.
- Abb. 7: Sedlmayr, Hans, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, ohne Seite, Abb. 133.
- Abb. 8: Sedlmayr, Hans, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, ohne Seite, Abb. 142.
- Abb. 9: Sedlmayr, Hans, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, ohne Seite, Abb. 143.
- Abb. 10: Grimschitz, Bruno, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien 1959, ohne Seite, Abb. 169.
- Abb. 11: Grimschitz, Bruno, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien 1959, ohne Seite, Abb. 43.
- Abb. 12: Grimschitz, Bruno, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien 1959, ohne Seite, Abb. 142.
- Abb. 13: Grimschitz, Bruno, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien 1959, ohne Seite, Abb. 146.
- Abb. 14: Grimschitz, Bruno, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien 1959, ohne Seite, Abb. 148.
- Abb. 15: Egger, Hanna, *Stift Altenburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1981, S. 113, Abb. 14.
- Abb. 16: Egger, Hanna, *Stift Altenburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1981, S. 115, Abb. 18.

- Abb. 17: Egger, Hanna, *Stift Altenburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1981, S. 117, Abb. 20.
- Abb. 18: Ostmärkische Kunsttopographie, Hrsg. v. kunsthistorischen Institut der Zentralstelle für Denkmalschutz im Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten, Abteilung IV, durch Karl Ginhart; Bd. 29, *Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl*, Baden bei Wien 1940, ohne Seite, Abb. 22.
- Abb. 19: Ostmärkische Kunsttopographie, Hrsg. v. kunsthistorischen Institut der Zentralstelle für Denkmalschutz im Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten, Abteilung IV, durch Karl Ginhart; Bd. 29, *Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl*, Baden bei Wien 1940, ohne Seite, Abb. 67.
- Abb. 20: Ostmärkische Kunsttopographie, Hrsg. v. kunsthistorischen Institut der Zentralstelle für Denkmalschutz im Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten, Abteilung IV, durch Karl Ginhart; Bd. 29, *Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl*, Baden bei Wien 1940, ohne Seite, Abb. 69.
- Abb. 21: Egger, Gerhard, *Stift Herzogenburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1982, S. 72.
- Abb. 22: Egger, Gerhard, *Stift Herzogenburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1982, S. 129.
- Abb. 23: Voit, Pál, *Franz Anton Pilgram*, Budapest 1982, S. 365.
- Abb. 24: Voit, Pál, *Franz Anton Pilgram*, Budapest 1982, S. 367.
- Abb. 25: Pühringer-Zwanowetz, Leonore, *Matthias Steinl*, Wien 1966, ohne Seite, Abb. 98.
- Abb. 26: Röhrig, Florian, *Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1984, ohne Seite, Abb. 1.
- Abb. 27: Pühringer-Zwanowetz, Leonore, *Matthias Steinl*, Wien 1966, ohne Seite, Abb. 198/199.
- Abb. 28: Hoß, Walter, *Melk und die Wachau*, Berlin 1938, S. 29.
- Abb. 29: Österreichische Kunsttopographie, *Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach*, Wien 1959, S. 107, Abb. 86.
- Abb. 30: *Die Dominikanerkirche in Wien*, Wien 1912, S. 23.

- Abb. 31: Röhrig, Florian, *Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1984, ohne Seite, Abb. 38.
- Abb. 32: Röhrig, Florian, *Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1984, ohne Seite, Abb. 39.
- Abb. 33: Koller, Manfred, *Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck, Wien 1993, ohne Seite, Abb. 39.
- Abb. 33a: Koller, Manfred, *Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck, Wien 1993, ohne Seite, Abb. 40.
- Abb. 33b: Koller, Manfred, *Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck, Wien 1993, ohne Seite, Abb. 43.
- Abb. 34: Koller, Manfred, *Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck, Wien 1993, ohne Seite, Farbtafel 5.
- Abb. 35: Koller, Manfred, *Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck, Wien 1993, ohne Seite, Abb. 89.
- Abb. 36: Pötzl-Malikova, Maria, *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien, München 1982, S. 165.
- Abb. 37: Pötzl-Malikova, Maria, *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien, München 1982, S. 167.
- Abb. 38: Pötzl-Malikova, Maria, *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien, München 1982, S. 172.
- Abb. 39: Pötzl-Malikova, Maria, *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien, München 1982, S. 170.
- Abb. 40: Pötzl-Malikova, Maria, *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien, München 1982, S. 171.
- Abb. 41: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, ohne Seite, Abb. 32.
- Abb. 42: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, ohne Seite, Abb. 39.
- Abb. 43: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, S. 78, Abb. 52.
- Abb. 44: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, S. 79, Abb. 53.
- Abb. 45: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, ohne Seite, Abb. 31.

- Abb. 46: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, ohne Seite, Abb. 44.
- Abb. 47: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, ohne Seite, Abb. 45.
- Abb. 48: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, ohne Seite, Abb. 46.
- Abb. 49: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, S. 106, Abb. 71.
- Abb. 50: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, ohne Seite, Abb. 48.
- Abb. 51: Garas, Klara, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974, S. 119, Abb. 85.
- Abb. 52: Klemm, Christian, *Joachim von Sandrart, Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin 1986, S. 235.
- Abb. 53: Klemm, Christian, *Joachim von Sandrart, Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin 1986, S. 239.
- Abb. 54: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 355.
- Abb. 55: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 356f.
- Abb. 56: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 373.
- Abb. 57: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 373.
- Abb. 58: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 374.
- Abb. 59: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 374.
- Abb. 60: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 374.
- Abb. 61: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 421.
- Abb. 62: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 452.

- Abb. 63: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 337.
- Abb. 64: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 543.
- Abb. 65: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 542.
- Abb. 66: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 553.
- Abb. 67: Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718-1801*, Innsbruck, Wien 1989, S. 555 .
- Abb. 68: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 53.
- Abb. 69: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Tafel 3.
- Abb. 70: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 15.
- Abb. 71: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 24.
- Abb. 72: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 123.
- Abb. 73: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 82.
- Abb. 73a: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Tafel 12
- Abb. 73b: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 81.
- Abb. 74a: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 186.
- Abb. 74b: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 187.
- Abb. 75: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Tafel 15.
- Abb. 76: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 237.



- Abb. 77: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Tafel 17.
- Abb. 78: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 294.
- Abb. 79: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 223.
- Abb. 80: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 307.
- Abb. 81: Hubala, Erich, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981, ohne Seite, Abb. 315.
- Abb. 82a: Trottmann, Helene, *Cosmas Damian Asam (1686-1739)*, Nürnberg 1986, ohne Seite, Abb. 144.
- Abb. 82b: Trottmann, Helene, *Cosmas Damian Asam (1686-1739)*, Nürnberg 1986, ohne Seite, Abb. 145.
- Abb. 83: Trottmann, Helene, *Cosmas Damian Asam (1686-1739)*, Nürnberg 1986, ohne Seite, Abb. 158.
- Abb. 84: Trottmann, Helene, *Cosmas Damian Asam (1686-1739)*, Nürnberg 1986, ohne Seite, Abb. 157.
- Abb. 85: Trottmann, Helene, *Cosmas Damian Asam (1686-1739)*, Nürnberg 1986, ohne Seite, Abb. 148.
- Abb. 86: Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Wien, München 1977, ohne Seite, Abb. 5.
- Abb. 87: Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Wien, München 1977, ohne Seite, Abb. 49.
- Abb. 87a: Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Wien, München 1977, ohne Seite, Abb. 26.
- Abb. 88: Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Wien, München 1977, ohne Seite, Abb. 85.
- Abb. 89: Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Wien, München 1977, ohne Seite, Abb. 86.
- Abb. 90: Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Wien, München 1977, ohne Seite, Abb. 117.
- Abb. 91: Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Wien, München 1977, ohne Seite, Abb. 137.

Abb. 92: Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Wien, München 1977, ohne Seite,  
Abb. 150.

Abb. 93: Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Wien, München 1977, ohne Seite,  
Abb. 178.

Abb. 94: Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Wien, München 1977, ohne Seite,  
Abb. 231.

## BIBLIOGRAPHIE

Aurenhammer, 1957

Hans Aurenhammer, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1957.

Baldass, 1923

Ludwig Baldass, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923.

Baum, 1964

Elfriede Baum, *Giovanni Giuliani*, Wien, München 1964.

Bärnreuther, o. J.

Andrea Bärnreuther, *Lorenzo Matielli*, Magisterarbeit Erlangen, Nürnberg, o. J.

Bérenger, 1995

Jean Bérenger, *Die Geschichte des Habsburgerreiches 1273 bis 1918*, Wien, Köln, Weimar 1995.

Brucher, 1994

Günter Brucher (Hrsg.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg, Wien 1994.

Brugger, 1989

Walter Brugger, *Johann Michael Rottmayr*, Freilassing 1989.

Bushart/Rupprecht 1986

Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht, *Cosmas Damian Asam*, München 1986.

Dahlbeck, 2001

Caroline Dahlbeck, *Das 16. Jahrhundert*, in: 1000 Jahre europäische Geschichte, Hrsg. Ulrike Müller-Kasper, Wien 2001.

Egger, 1982

Gerhard Egger, *Stift Herzogenburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1982.

Egger, 1981

Hanna Egger, *Stift Altenburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1981.

Elias, 1969

Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt/Neuwied 1969.

Feuchtmüller, 1974

Rupert Feuchtmüller (Hrsg.), *Renaissance in Österreich – Geschichte – Wissenschaft - Kultur*, Horn 1974.

Feuchtmüller, 1989

Rupert Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, Innsbruck, Wien 1989.

Garas, 1960

Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch*, Budapest 1960.

Garas, 1974

Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch - Leben und Werk*, Salzburg 1974.

Grimschitz, 1959

Bruno Grimschitz, *Johann Lucas Hildebrandt*, Wien, München 1959.

Grimschitz, 1960

Bruno Grimschitz, *Johann Michael Prunner*, Wien 1960.

Gutkas, 1959

Karl Gutkas, *Daniel Grans Leben und Werk*, in: Daniel Gran 1694-1757, Gedächtnisausstellung Sommer 1959, Wien 1959.

Haberditzl, 1977

Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch*, Wien 1977.

Hanfstängl, 1939

Erika Hanfstängl, *Cosmas Damian Asam*, Hrsg. v. Hans Jantzen, München 1939.

Hecht-Lucari, 2007/1

Giorgio Hecht-Lucari, *Die Entlohnung der Künstler - Teil 1: In der italienischen Renaissance*; in: *Arx*, 1/2007, S. 52ff.

Hecht-Lucari, 2007/2

Giorgio Hecht-Lucari, *Die Entlohnung der Künstler - Teil 2: Im Goldenen Zeitalter der holländischen Malerei*; in: *Arx*, 2/2007, S. 38ff.

Hoß, 1938

Walter Hoß, *Melk und die Wachau*, Berlin 1938.

Hubala, 1981

Erich Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, München 1981.

Klemm, 1986

Christian Klemm, *Joachim von Sandrart*, Berlin 1986.

Knab, 1977

Eckhart Knab, *Daniel Gran*, München 1977.

Koller, 1993

Manfred Koller, *Die Brüder Strudel*, Innsbruck 1993.

Krapf, 2002a

Michael Krapf, *Franz Xaver Messerschmidts Leben und Werk*; in: *Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783*, München 2002.

Krapf, 2002b

Michael Krapf, *Die Auftraggeber und seine Freunde*, in: Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783, München 2002.

Liedke, 1986

Volker Liedke, *Zur Genealogie der Künstlerfamilie Asam*, in: Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht, *Cosmas Damian Asam*, München 1986.

Loidl, 1938

Franz Loidl, *Menschen im Barock*, Wien 1938.

Lorenz, 1994

Hellmut Lorenz, *Architektur* in: Günter Brucher (Hrsg.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg, Wien 1994.

Mayer/Kaindl/Pirchegger, 1960

Franz Martin Mayer, Raimund Kaindl und Hans Pirchegger, *Geschichte und Kulturleben Österreichs von 1493 bis 1792*, Wien, Stuttgart, 1960.

Mungenast, 1963

Emmerich Mungenast, *Joseph Munggenast - Der Stiftsbaumeister 1680-1741*, Wien 1963.

ÖKT, 1959

Österreichische Kunsttopographie, *Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach*, Wien 1959.

Ostmärkische Kunsttopographie, Hrsg. v. kunsthistorischen Institut der Zentralstelle für Denkmalschutz im Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten, Abteilung IV, durch Karl Ginhart; Bd. 29, *Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl*, Baden bei Wien 1940.

Peltzer, 1925

Alfred R. Peltzer, *Joachim Von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, München 1925.

Pickl/Feigl, 1991

Othmar Pickl und Helmuth Feigl (Hrsg.), *Methoden und Probleme der Alltagsforschung im Zeitalter des Barock*, Wien 1992.

Pippal, 2000

Martina Pippal, *Kleine Kunstgeschichte Wiens*, München 2000.

Pötzl-Malikova, 1982

Maria Pötzl-Malikova, *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien, München 1982.

Praschl-Bichler, 1990

Gabriele Praschl-Bichler, *Wien Speziell - Architektur des Barock*, Wien 1990.

Pribram, 1938

Alfred Frances Pribram (Hrsg.); Rudolf Geyer und Franz Koran, *Materialien zur Geschichte der Preise und Löhne in Österreich*, Bd. I, Wien 1938.

Pühringer-Zwanowetz, 1966

Leonore Pühringer-Zwanowetz, *Matthias Steinl*, Wien 1966.

Reifenscheid, 1982

Richard Reifenscheid, *Die Habsburger - Von Rudolf I. bis Karl I.*, Graz, Wien, Köln 1982.

Reisenleitner, 2000

Markus Reisenleitner, *Frühe Neuzeit, Reformation und Gegenreformation*, Innsbruck, Wien, München 2000.

Renner, 1986

Michael Renner, *Archivalien zur Tätigkeit Cosmas Damian Asams für Sünching*; in: Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht, *Cosmas Damian Asam*, München 1986.

Röhrig, 1984

Florian Röhrig, *Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten, Wien 1984.

Rossacher, 1980

Hrsg. v. Kurt Rossacher, *Johann Michael Rottmayr (1654-1730) - Aquarellierte Zeichnungen aus lombardischem Privatbesitz*, Salzburg 1980.

Sachslehner, 2003

Johannes Sachslehner, *Barock und Aufklärung*, Wien 2003.

Schemper-Sparholz, 2003

Ingeborg Schemper-Sparholz, *Lorenzo Matielli*, Wien 2003.

Schüssel, 1960

Theresia Schüssel, *Kultur des Barock in Österreich*, Graz 1960.

Sedlmayr, 1997

Hans Sedlmayr, *Johannes Bernhard Fischer von Erlach*, Stuttgart 1997.

Trottmann, 1986

Helene Trottmann, *Cosmas Damian Asam 1686-1739*, Nürnberg 1986.

Vacha, 1992

Brigitte Vacha (Hrsg.); Karl Vocelka und Walter Pohl, *Die Habsburger - Eine europäische Familiengeschichte*, Wien, Graz, Köln 1992.



Valimková, 1986

Milada Valimková, *Archivalien zur Tätigkeit der Brüder Asam in Böhmen und Schlesien*; in: Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht, *Cosmas Damian Asam*, München 1986.

Vocelka, 1998

Karl Vocelka und Lynne Heller, *Die private Welt der Habsburger - Leben und Alltag einer Familie*, Wien, Graz, Köln 1998.

Vocelka, 2002

Karl Vocelka, *Geschichte Österreichs; Kultur – Gesellschaft - Politik*, Graz, Wien, Köln 2000, Taschenbuchausgabe 2002.

Voit, 1982

Pál Voit, *Franz Anton Pilgram*, Budapest 1982.

Wagner, 1940

Gerhard Wagner, *Joseph Munggenast*, Wien 1940.

Wagner, 2002

Wilhelm J. Wagner, *Geschichte Österreichs*, St. Pölten, Wien, Linz 2002.

Warnke, 1985

Martin Warnke, *Hofkünstler - Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2. Auflage 1996, Köln 1985.

Weichslgartner, 1975

Alois J. Weichslgartner, *Die Familie Asam*, Freilassing 1975.



## ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Besoldung der Künstler in der frühen Neuzeit. Um eine Vorstellung davon zu bekommen, wie der Geldwert und die Lebensumstände zu dieser Zeit in Österreich waren, gibt es einen einführenden Exkurs, indem die historischen Gegebenheiten erläutert werden und der Geldwert anhand ausgewählter Beispiele dargestellt wird.

Im Folgenden wird auf die allgemeine Situation der Künstler eingegangen, wie sie gelebt haben, wie sich die Tendenz vom Handwerker zum Künstler und auch zum Hofkünstler entwickelte. Im Anschluss werden ausgewählte Künstler aus den Gattungen der Architektur, Bildhauerei und Malerei hinsichtlich ihrer Herkunft und ihres Umfeldes sowie der daraus resultierenden Entwicklungsmöglichkeiten als Künstler genauer besprochen. Vorhandene Besoldungen werden ebenfalls mit angeführt. Diese werden dann innerhalb der jeweiligen Kunstgattung miteinander verglichen, um auf eventuelle Gemeinsamkeiten oder Unterschiede aufmerksam zu machen. Abschließend werden auch die Gattungen selbst einander gegenüber gestellt. Daraus ergibt sich ein Einblick in die Verdienste und Verdienstmöglichkeiten der österreichischen Künstler, wie er in bisherigen Forschungsarbeiten noch nicht abgehandelt wurde.



# LEBENS LAUF

## PERSÖNLICHE DATEN

Name: Katrin Elisabeth Leisch  
Geburtsdatum: 1. November 1980  
Geburtsort: Wels  
Staatsbürgerschaft: Österreich  
Eltern: Alfred Leisch  
Dagmar Leisch, geborene Feda

## BILDUNGSWEG

1999-2008: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien  
*Wahlfächer: Ethnologie, Publizistik und Kommunikationswissenschaften, Archäologie und Geschichte*  
2 Semester Studium der Religionswissenschaften  
1995-1999: BORG Linz- Honauerstraße, Musikzweig  
1991-1995: BRG Traun  
1987-1991: Volksschule Hörsching